

LA
RÉPÉTITION SYMÉTRIQUE

DANS
L'ALEXANDRIN DE VICTOR HUGO
(de 1815 à 1856)

THÈSE COMPLÉMENTAIRE
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR
M. A. LE DÙ
AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

LIBRAIRIE HACHETTE

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1929

*Thèse complém.
Paris 1929*

LA RÉPÉTITION SYMÉTRIQUE

DANS

L'ALEXANDRIN DE VICTOR HUGO

LA
RÉPÉTITION SYMÉTRIQUE

DANS
L'ALEXANDRIN DE VICTOR HUGO
(de 1815 à 1856)

THÈSE COMPLÉMENTAIRE
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR
M. A. LE DÙ
AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

LIBRAIRIE HACHETTE
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS
1929

* 20134



Tous droits de reproduction, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright by Le Dû, 1929.

LA RÉPÉTITION SYMÉTRIQUE¹

DANS L'ALEXANDRIN DE VICTOR HUGO

INTRODUCTION

On lit dans le *Victor Hugo raconté*, au chapitre xxviii, intitulé : *Les bêtises que M. Victor Hugo faisait avant sa naissance* :

« L'enfant, sans maître et sans prosodie, lisait tout haut² ce qu'il avait écrit, s'apercevait que ça n'allait pas

1. « Le vers est un assemblage de mots soumis à des conditions déterminées de rythme et de sonorité. Originellement, le rythme est la répétition, à intervalles égaux, d'un effet sensible (bruit, son, couleur, motif ornemental, etc...).

« Dans le langage, cette répétition d'un effet sensible peut consister :

« 1° Dans la répétition, à intervalles égaux, d'une même sonorité.

« 2° Dans la répétition, à intervalles égaux, d'un accident remarquable de la prononciation (comme un accent tonique).

« 3° Dans la succession régulière et spontanément perceptible de groupes de syllabes équivalents entre eux...

« Le vers, considéré dans ses parties, est constitué par un certain nombre de répétitions d'un effet sensible. »

Jules Romains et G. Chennevière, *Petit traité de versification*, p. 11.

2. Victor Hugo lisait volontiers à ses amis ce qu'il écrivait ; et, dans son

et recommençait, changeait, cherchait *jusqu'à ce que son oreille ne fût plus choquée*¹. De tâtonnements en tâtonnements, il s'apprit lui-même la mesure, la césure, la rime et l'entrecroisement des rimes masculines et féminines. »

Victor Hugo lui-même a écrit dans le *Post-scriptum de ma vie* (*Les Grands hommes. I. Le Jubilé de Shakespeare*) :

« Nous connaissons un poète qui de sa vie n'a ouvert Richelet, qui, enfant, a composé des vers, d'abord informes, puis de moins en moins inexacts, puis enfin corrects, qui a trouvé, pas à pas, tout seul, l'une après l'autre, toutes les lois, la césure, la rime féminine alternée, etc., et duquel la prosodie est sortie toute faite, instinctivement. »

Certes il y a dans ces deux passages, dans ces deux souvenirs d'enfance, quelque exagération ; mais il y a aussi une grande part de vérité. On n'a pas suffisamment remarqué ce que l'œuvre de Victor Hugo, en prose ou en vers, contient d'instinctif, de spontané, d'original ; on

cabinet de travail, il déclamait, lui aussi, ses phrases. Il fut celui

Qu'on entend parler haut dans sa chambre, le soir.

V. Hugo, *Toute la lyre*, I, p. 85.

1. Pour Victor Hugo, tout — prose et vers — est affaire d'oreille. « Il a été admirablement servi par son oreille. »

E. Faguet, *XIX^e siècle. Études littéraires*
(Victor Hugo, p. 242).

« Victor Hugo écrivait pour les oreilles ; son vers est remarquablement plein. »

Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, p. 256.

n'a pas vu que son génie s'est développé de lui-même, d'une façon logique, selon sa loi ¹ ; on n'a pas compris que ce poète si merveilleusement doué a pu facilement atteindre la beauté, « sans calcul, sans préméditation, sans système ² », en se laissant aller aux penchants de son tempérament ³. « En somme, dit Paul Stapfer, Victor Hugo a reçu de la nature et perfectionné par le travail l'organisation poétique la plus riche et la plus complète que nous offre l'histoire de la littérature française ⁴. »

L'enfant-poète n'a évidemment pas eu de poétique, d'esthétique, de doctrine personnelle. En 1819, il est encore un disciple des classiques, qui admire surtout Boileau et qui reproche à André Chénier, dès que furent

1. « On a quelquefois nié que la poésie de Victor Hugo ait suivi une marche ascendante et qu'il se soit développé progressivement, à la façon de tous les écrivains d'un vrai génie. »

Paul Stapfer, *Racine et Victor Hugo*, p. 163.

2. Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées* (But de cette publication, mars 1834), p. 22.

3. « La spontanéité du génie, aidée d'un fond de mépris pour les règles mêmes qu'il s'était d'abord promis de respecter, conduisit Victor Hugo — encore ne fut-ce bien pleinement qu'après vingt ans d'exercice de l'art de la versification — à des inventions rythmiques autrefois manquées par les poètes de la Pléiade, et dont leurs successeurs des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles s'étaient écartés systématiquement. »

Charles Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, ch. xiii.

La révolution du rythme poétique, p. 259.

4. Paul Stapfer, *Racine et Victor Hugo*, p. 24.

publiées ses œuvres, « ses coupes bizarres, ... sa manie de mutiler la phrase » ¹. A cette époque, loin de se poser en novateur, il reste attaché à la tradition et fonde avec quelques amis le *Conservateur littéraire*, dont le titre est significatif. « Voici, dit le *Journal des Débats* du 8 novembre 1819, un nouveau recueil qui va paraître... ; les auteurs, négligeant leur gloire personnelle, n'ont en vue que l'intérêt général de la littérature. *C'est une sainte alliance formée par quelques jeunes gens contre cet esprit nouveau qui envahit le Parnasse pour le bouleverser.* » Si — à cette époque — Victor Hugo s'élève parfois contre la froide rhétorique des versificateurs de son temps, s'il dénonce « l'abus des apostrophes, des exclamations, des prosopopées et autres figures véhémentes » ², il accepte toute la conception classique du vers : « Toute innovation contraire à la nature de notre prosodie et au génie de notre langue doit être signalée comme un attentat aux premiers principes du goût, » écrira-t-il en 1824 ³.

Mais, en lisant ses premières préfaces et surtout celle de 1824, on sent que Victor Hugo est parfois fort embarrassé. Il déploie dans ces pages, toujours magnifiquement composées, une extrême habileté. Il s'efforce de concilier la tradition et l'initiative, le respect des règles et l'originalité, le goût général et les penchants particuliers. On

1. Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées* (Sur André de Chénier, 1819), p. 122.

2. Préface de la deuxième édition des *Odes*, 1823.

3. Préface de l'édition originale des *Nouvelles Odes* (note).

voit dans ces avant-propos grandir sa personnalité et son désir d'indépendance et son individualisme. A mesure que son génie et son talent s'affirment, Victor Hugo peu à peu se dégage des dogmes, des fers, des ronces « devant lesquelles tout recule, excepté les volontés fortes » ¹. « On pourra remarquer, dit-il lui-même, dans les idées qui y sont avancées (dans ces préfaces), une progression de liberté qui n'est ni sans signification ni sans enseignement ². »

Mais que de précautions il prend avant d'affirmer enfin le droit du poète à la liberté ! Quel prudent manœuvrier littéraire ! « Ce qu'il désire avant tout, c'est qu'on ne lui croie pas la prétention de frayer une route et de créer un genre. » (Préface de 1822. *Odes et poésies diverses*.)

« C'est dans leurs rangs (des conciliateurs) que l'auteur de ce livre veut être placé... Pour lui, il ignore profondément ce que c'est que le genre classique et que le genre romantique. » (Préface de 1824. *Nouvelles Odes*.)

Ce n'est qu'en 1826, dans la Préface des *Odes et Ballades* ³, et au moment même où il compose *Cromwell*,

1. Expressions de la Préface de *Cromwell*.

« L'art n'a que faire des lisières, des menottes, des bâillons. »

Préface des *Orientales*, janvier 1829.

2. Préface des *Odes et Ballades*, août 1828.

3. Cf. *Victor Hugo raconté* (ch. XLV. L'Ode à la Colonne), II, p. 217
« En janvier 1826, M. Victor Hugo publia Bug-Jargal, après l'avoir remanié et récrit en grande partie ; — en octobre, une réimpression de ses premières Odes augmentées d'Odes nouvelles et de Ballades, avec une préface qui arborait résolument le drapeau de la liberté littéraire. »

que Victor Hugo revendique nettement pour l'écrivain la liberté :

« Admirons les grands maîtres, ne les imitons pas. »

« Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature ; qu'un guide, la vérité. Il ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et avec son cœur. » Or, à cette date, Victor Hugo se sent en pleine possession du style qu'il a progressivement créé.

En effet, le jeune poète, encore assez timide dans la théorie, est depuis quelque temps déjà beaucoup plus hardi dans la pratique et, avant le moment où il se décide à réclamer l'indépendance, il use dans ses œuvres de libertés fort grandes.

Dès 1818, à seize ans, il modifie la forme de l'*Ode*. Le secrétaire de l'Académie des Jeux Floraux lui écrit le 20 mars 1819, à propos des *Vierges de Verdun* : « Vous vous y êtes affranchi de la contrainte d'un rythme égal pour toutes les strophes, et, si vous avez acquis par là un grand moyen de varier le caractère de votre poésie et de l'assortir aux divers effets que vous voulez produire, vous avez violé un usage auquel les lyriques français se sont généralement soumis et dont tout le mérite n'est peut-être pas dans la difficulté vaincue ¹. » — « L'Académie,

1. Cf. Edition Ollendorf (Imprimerie nationale), 1912. Poésie I, p. 531.

déclare le même Pinaud, dans son rapport du 15 mai 1819, a vu avec déplaisir que l'auteur ne se soit pas assujetti à donner un même rythme à chaque strophe ¹. » Pour se justifier, Victor Hugo dira plus tard, dans la Préface de 1823 ², qu'il a voulu « placer le mouvement de l'*Ode* dans les idées plutôt que dans les mots ».

En 1824, il rapproche les genres « de ses compositions lyriques ». Il publie sous le titre de *Nouvelles Odes* : *Le Sylphe*, *La Grand'mère* et *Ballade*, trois odes qui, en 1828, seront classées parmi les Ballades. Victor Hugo donnera, dans la Préface de 1826, cette vague et dédaigneuse explication : « Il a mis plus de son âme dans les *Odes*, plus de son imagination dans les *Ballades*. Au reste, il n'attache pas à ces classifications plus d'importance qu'elles n'en méritent. Beaucoup de personnes, dont l'opinion est grave, ont dit que ses *Odes* n'étaient pas des Odes ; soit. Beaucoup d'autres diront, sans doute, avec non moins de raison, que ses *Ballades* ne sont pas des Ballades ; passe encore. Qu'on leur donne tel autre titre qu'on voudra, l'auteur y souscrit d'avance. »

En 1823, il reconnaît lui-même « la témérité de ses essais » ³. Son esprit novateur se manifeste dès ses premières œuvres et, le 14 juin 1824, Hoffmann peut écrire avec quelque raison dans le *Journal des Débats* :

1. Cf. Edition Ollendorf (Imprimerie nationale), 1912. Poésie I, p. 536.

2. Préface de la seconde édition des *Odes*.

3. Préface de la seconde édition des *Odes*.

« M. Victor Hugo désavoue formellement la dénomination de romantique, mais il montre une grande tendance vers la chose. »

Il faut aussi remarquer que les préfaces de Victor Hugo ont été écrites non pas tant pour annoncer le livre qu'il publie que pour justifier l'attitude qu'il a déjà prise et la manière qu'il a déjà acquise.

Bien avant 1826 (Préface des *Odes et Ballades*), le génie du poète s'est libéré des contraintes les plus gênantes.

Bien avant 1827 (Préface de *Cromwell*), son vers est « libre, franc, loyal..., sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin. »

Bien avant 1837 (Préface des *Voix Intérieures*), il a entendu « cette musique que tout homme porte en soi » et son alexandrin est déjà devenu, surtout dans *Hernani*, une symphonie de la pensée et de la parole ; la tirade y est un chant.

Bien avant 1840 (Préface des *Rayons et des Ombres*), il a trouvé sa forme et sa formule. C'est dans cet avant-propos qu'il a le mieux expliqué les tendances profondes de son jeune génie. « Les personnes qui veulent bien lire ce qu'il écrit savent depuis longtemps que, s'il admet quelquefois, en de certains cas, le vague et le demi-jour dans la pensée, *il les admet plus rarement dans l'expres-*

sion. » Et, développant cette phrase d'une lettre de Lamennais, du 9 juin 1822 : « Les beaux vers ressemblent à la lumière du midi qui colore davantage les objets et répand sur eux des teintes plus variées et plus harmonieuses », il ajoute : « Sans méconnaître la grande poésie du Nord représentée en France par d'admirables poètes, il a toujours eu un goût très vif pour la forme méridionale et précise. Il aime le soleil. La Bible est son livre. Virgile et Dante sont ses divins modèles. Toute son enfance, à lui poète, n'a été qu'une longue rêverie mêlée d'études exactes. C'est cette enfance qui a fait son esprit ce qu'il est. Il n'y a d'ailleurs aucune incompatibilité entre l'exact et le poétique. Le nombre est dans l'art comme dans la science. L'algèbre est dans l'astronomie, et l'astronomie touche à la poésie ; l'algèbre est dans la musique, et la musique touche à la poésie. »

De 1815 jusqu'en 1824, sans médire de l'art classique, il a travaillé à sa guise et perfectionné son expression ; il n'a rien démoli de parti pris, rien nié, rien mutilé ; mais il a profité de l'acquis ; il l'a amélioré, enrichi, rajeuni¹ ; puis, lorsqu'il a trouvé sa manière — car en vers comme en prose il a une manière — lorsqu'il est sûr de lui-même,

1. « Toute création opère d'abord sur les données traditionnelles. »

Henri Delacroix, *Le langage et la pensée*, p. 435.

« L'artiste, adaptant presque chaque jour à ses propres besoins les moyens étrangers d'expression, invente pour lui, pendant qu'il crée chaque œuvre, une technique spéciale, à vrai dire... »

Adolphe Boschot, *La crise poétique*, p. 15.

lorsqu'il se sent en possession de sa maîtrise, il réclame en 1826 son indépendance et proclame en 1827 la révolution. « Disons-le donc hardiment, écrit-il dans la *Préface de Cromwell*. Le temps en est venu, et il serait étrange qu'à cette époque, la liberté, comme la lumière, pénétrât partout, excepté dans ce qu'il y a de plus nativement libre au monde, les choses de la pensée. Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles ni modèles... » Toute la révolution qu'il se vante d'avoir faite en poésie ne consisterait-elle pas dans la progressive adaptation de la forme intérieure du vers au mouvement de son style personnel ? « C'est en matière de style, dit M. Fernand Gregh, un de ses fervents disciples, que Hugo a vraiment été un très grand initiateur¹. »

En tout cas, Victor Hugo n'a jamais fait, dans ses *Préfaces*, un exposé précis de sa technique. Il évite même,

1. F. Gregh, *Étude sur Victor Hugo*, p. 156.

« Il a fait lui-même grand bruit de la révolution qu'il avait accomplie dans la prosodie et le style... Et certes, il en avait le droit : à y regarder de près, Hugo est bien le principal auteur de la réforme technique réalisée par le romantisme. Chénier n'avait eu le temps que d'essayer quelques enjambements, quelques coupes brisées et de rendre plus coloré et surtout plus plastique, le vocabulaire de son temps... Mais si l'on considère le fond des choses, sans se laisser éblouir par les métaphores jacobines, que sa verve a prodiguées là-dessus, il faut reconnaître qu'au moins pour la prosodie l'importance de la révolution romantique a été quelque peu exagérée. »

F. Gregh, *Étude sur Victor Hugo*, p. 151-153.

comme à dessein, d'en parler. « C'aurait sans doute été plutôt ici, dit-il en 1828¹, le lieu d'agiter quelques-unes des hautes questions de langue, de style, de versification et particulièrement de rythme, qu'un recueil de poésie lyrique française au dix-neuvième siècle peut et doit soulever. Mais il est rare que de semblables dissertations ne ressemblent pas plus ou moins à des apologies. L'auteur s'en abstiendra donc ici, en se réservant d'exposer ailleurs les idées qu'il a pu recueillir sur ces matières, et, qu'on lui pardonne la présomption de ces paroles, de dire *ce qu'il croit que l'art lui a appris*. En attendant, il appelle sur ces questions l'attention de tous les critiques *qui comprennent quelque chose au mouvement progressif de la pensée humaine*, qui ne cloîtent pas l'art dans les poétiques et les règles, et qui ne concentrent pas toute la poésie d'une nation dans un genre, dans une école, dans un siècle hermétiquement fermé. »

En février 1829, dans la Préface des *Orientales*, il proteste vivement contre ceux qui font de lui un raisonneur, un théoricien, un doctrinaire. « Cependant il regrette que quelques censeurs, de bonne foi d'ailleurs, se soient formé de lui une fausse idée et se soient mis à le traiter sans plus de façon qu'une hypothèse, le construisant à priori comme une abstraction, le refaisant de toutes pièces, de manière que lui, poète, homme de fantaisie et de

1. Préface des *Odes et Ballades*.

caprice, mais aussi de conviction et de probité, est devenu sous leur plume un être de raison, d'étrange sorte, qui a dans une main un système pour faire ses livres, et dans l'autre une tactique pour les défendre. »

En mai 1840, dans la Préface des *Rayons et des Ombres*, il déclare : « Pour ce qui est des questions de style et de forme, il n'en parlera point. »

Même dans la Préface de *Cromwell*, il n'a pas précisé sa technique. « Il se bornera du reste, dit-il, à des considérations générales sur l'art... Nous ne bâtissons pas ici de système, parce que Dieu nous garde des systèmes... *Ces idées... ne sont peut-être elles-mêmes, à parler naïvement, que des révélations de l'exécution*¹. »

A vrai dire, Victor Hugo n'a jamais professé de doctrine littéraire très nette ni sur la prose ni sur le vers ; il s'est mis à l'œuvre, très jeune, ardemment, et il a exprimé aussi sincèrement que possible, « encadré entre la grammaire et la prosodie, entre Vaugelas et Richelet² », toutes les forces et toutes les qualités naturelles de son génie qu'il a intelligemment laissé se développer selon sa loi. « Le poète, dit-il dans la *Préface de Cromwell*, est un arbre

1. « La grammaire, on le sait, ne se produit qu'après les grands écrivains ; de même la prosodie ne doit se produire qu'après les grands poètes. Ce sont eux qui la font par l'instinct du beau et de l'harmonie, et c'est un mystérieux travail, dont eux-mêmes ne se rendent pas toujours parfaitement compte dans les détails infinis. »

Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, p. 211 212.

2. *Préface de Cromwell*, p. 47.

qui peut être battu de tous les vents et abreuvé de toutes les rosées, qui porte ses ouvrages comme ses fruits, comme le *fablier* portait ses fables¹. »

Victor Hugo a donc suivi, plutôt que des principes d'école, les penchants particuliers de sa nature et de son organisation.

A plusieurs reprises, il a exposé sa conception du style du drame, du vers de théâtre, de l'alexandrin brisé.

En 1827, il écrit dans la *Préface de Cromwell* : « Nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche ; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque ; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai ; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin ; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille ; fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre ; inépuisable dans la variété de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture ; prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère, fuyant la *tirade* ; se jouant dans le dialogue ; se cachant toujours derrière le personnage ; s'occupant avant tout d'être à sa

1. *Préface de Cromwell*, p. 45.

place, et lorsqu'il lui adviendrait d'être *beau*, n'étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir ; lyrique, épique, dramatique, selon le besoin ; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée ; en un mot, tel que le ferait l'homme qu'une fée aurait doué de l'âme de Corneille et de la tête de Molière. » Il faut surtout voir dans cette magnifique tirade une réplique directe aux théories et aux boutades de Stendhal qui prétendait que le drame devait s'écrire en prose et qui trouvait la prose plus belle que les vers ; ainsi, loin d'être, comme beaucoup le croient encore, une attaque contre le vers de théâtre, elle en est une défense très habile ; dans la suite, Victor Hugo fera à Stendhal bien d'autres concessions.

En mars 1834, dans l'avant-propos de *Littérature et philosophie mêlées*, il reprend la même idée. « Il faudra à la scène un vers où les charnières soient assez multipliées pour qu'on puisse les plier et les superposer à toutes les formes les plus brusques et les plus saccadées du dialogue et de la passion. *La prose en relief, c'est un besoin du théâtre ; le vers brisé, c'est un besoin du drame.* »

Le 16 mai 1843, il écrit à Wilhem Ténint : « Vous expliquez à tous ce que c'est que le vers moderne, ce fameux *vers brisé*, qu'on a pris pour la négation de l'art, et qui en est au contraire le complément. Le vers brisé a mille res-

sources, aussi a-t-il mille secrets... Le vers brisé est un peu plus difficile à faire que l'autre vers¹; vous démontrerez qu'il y a une foule de règles, dans cette prétendue violation de la règle...; vous comprenez mieux que personne combien ce savant mécanisme du vers moderne peut contenir de pensée et d'inspiration. Le vers brisé est en particulier un besoin du drame; du moment où le naturel s'est fait jour dans le langage théâtral, il lui a fallu un vers qui pût se parler. *Le vers brisé est admirablement fait pour recevoir la dose de prose que la poésie dramatique doit admettre.* De là, l'introduction de l'enjambement et la suppression de l'inversion, partout où elle n'est pas une grâce et une beauté. »

Mais ce vers brisé est-il né au théâtre? N'est-il pas l'aboutissant logique du *vers parlé* de l'orateur lyrique? Victor Hugo a toujours parlé son vers et il a introduit peu à peu dans la forme poétique l'éloquence naturelle et puissante de son génie. Déjà, dans de nombreux alexandrins des *Odes*, la césure est déplacée par les accents oratoires et par les groupes familiers du style.

Victor Hugo, quoi qu'il en ait dit lui-même, ne fut pas qu'un démolisseur; il fut aussi — et j'insiste sur ce point

1. « Ces vers brisés ou *cassés*, comme disent les classiques dans leur aimable atticisme, exigent de longs travaux, de patientes combinaisons, sont plus riches de rimes, plus sobres d'inversions et de licences grammaticales, que les vers qu'ils s'imaginent être des chefs-d'œuvre de pureté parce qu'ils sont tout simplement monotones. »

Théophile Gautier, *Victor Hugo*, p. 144
(Vers de Victor Hugo, 11 juin 1843).

— un admirable constructeur : il a construit, comme il a démoli, sans parti pris. « Le dogmatisme, dans les arts, est ce qu'il fuit avant tout... Ce qu'il a plaidé, c'est la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles¹. » Il a façonné son vers, à sa manière, selon son tempérament. Peu à peu il y a introduit toutes les tendances originales de son génie et toutes les habitudes acquises de son talent ; il l'a rempli de sa forme familière et de sa syntaxe solide et de son harmonie puissante ; il a ainsi, spontanément et sans préméditation, disloqué et en même temps, par la dislocation symétrique, reconstruit l'alexandrin².

On peut facilement apercevoir quels sont, dès sa jeunesse, les plus forts penchants de son esprit.

A quatorze ans, il se propose de donner à son style plus de concision ; voici ce qu'il écrit à son frère Abel :

SUR MON DÉLUGE

*Lorsque mettant pour un mot une phrase,
Je te peignis, avec emphase,*

1. *Préface de Cromwell*, p. 59.

2. « Même quand ils ont voulu innover en fait de rythme, les poètes les mieux doués pour la musique du vers ont toujours régularisé le rythme par l'ordonnance des temps forts. »

Adolphe Boschot, *Chez nos poètes*, p. 145.

L'univers englouti, les mortels foudroyés
 Mourant sans espoir ni refuge,
 Je crois, Abel, qu'en mon déluge
 Je me suis moi-même noyé¹.

Cette recherche de la concision ne peut que renforcer son goût de la *symétrie verbale* qui apparaît dès ses premiers essais. La précision de sa pensée tendra vite vers la formule². « Il a d'ailleurs conservé, dit Léopold Mabillean³, de sa courte préparation à l'École polytechnique, un goût évident pour la précision des formules, les oppositions, les équations, les proportions... Ses accumulations et ses dénombrements affectent toujours l'apparence numérique; ses raisonnements... visent à la rigueur du théorème. Il aime l'allure logique, dialectique, syllogistique. » On a remarqué, dès 1822, cette condensation de son style. « Il nous a semblé, lit-on dans l'*Etoile* du 1^{er} Septembre 1822, qu'il voulait quelquefois faire tenir trop de choses dans son vers. » Cette symétrie des formes syntaxiques, en s'accusant, va peut-être modifier ou renforcer la structure et le mouvement de l'alexandrin.

Tout jeune, Victor Hugo est éloquent. « *Le os magna*

1. Cf. Gustave Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 137.

2. « La précision est une des qualités qu'on a le moins contestées au style de Victor Hugo. »

Paul Stapfer, *Racine et Victor Hugo*, p. 176.

« Concision dans le style, précision dans la pensée, décision dans la vie. »

Victor Hugo, *Post-scriptum*, *Tas de Pierres*, III.

3. Léopold Mabillean, *Victor Hugo*, p. 159.

sonaturum, dit le *Journal des Débats* du 17 novembre 1822, paraît être son guide et le *sermo pedestris* son aversion... Il voudrait que chacun de ses vers présentât une grande image, une tournure nouvelle, une figure hardie. » Son éloquence naturelle, toujours émue, souvent passionnée, se traduira vite par un rythme puissant, nettement cadencé, et le nombre oratoire viendra de bonne heure renforcer le nombre poétique.

Dans une note ajoutée à la *Préface de 1824* se découvrent les intentions du jeune poète. « S'il est utile et parfois nécessaire de rajeunir quelques tournures usées, de renouveler quelques vieilles expressions, et peut-être d'essayer encore d'embellir notre versification *par la plénitude du mètre* et la pureté de la rime, on ne saurait trop répéter que là doit s'arrêter l'esprit de perfectionnement. » Le vers de ses premiers essais est déjà plein, sonore et souvent magnifique, comme la phrase de prose de ses premiers romans. Dans la plus ancienne de ses Odes, *La Mort de Louis XVII*¹, qu'il composa du 29 janvier au 2 février 1818, la strophe est déjà éloquente et chante :

L'éternel va parler : le monde est dans l'attente.

Le vent retient son aile, et la foudre éclatante

Roule et meurt en grondant.

« Quel effet d'harmonie ! lui écrivait Biscarrat. Ces

1. Cette ode, que Victor Hugo n'a pas insérée dans ses œuvres, a été publiée dans l'édition Ollendorff (Imprimerie nationale, 1912, *Odes et Ballades*, appendice, p. 422).

vers imités de l'Écriture sont de la plus grande beauté... C'est le grand mérite de l'Ode, c'est le vôtre, d'avoir fait naître l'ordre du désordre même¹. »

Tout jeune, Victor Hugo a *une syntaxe ferme*, une correction impeccable, un goût très sûr. L'enfant est pour lui-même un critique sévère. « Il lisait (ses vers) à sa mère, à Eugène, à Biscarrat qui donnait son avis franchement et qui annotait en bien et en mal les passages qui le frappaient... Victor avait un juge plus rigoureux que Biscarrat, c'était lui-même. A chaque cahier, son goût s'éclairait et il brûlait le cahier précédent. C'est ainsi qu'il en manque onze². » Il se montra donc, dans sa jeunesse, difficile pour lui-même et, peu à peu, par le métier, il a perfectionné sa manière. « Un écrivain qui a quelque souci de la postérité, écrit-il dans la *Préface de 1826*³, cherchera sans cesse à *purifier sa diction* sans effacer toutefois ce caractère particulier par lequel son expression révèle l'individualité de son esprit. » Il voudrait arriver à donner à l'alexandrin son maximum de beauté. « Cette forme (le vers), dit-il dans la *Préface de Cromwell*, est une forme de bronze qui encadre la pensée dans son mètre, ... rend *chaque mot sacré*. L'idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C'est le fer qui devient acier.

1. Louis Barthou, *Victor Hugo, élève de Biscarrat*, p. 32.

2. *Victor Hugo raconté*, ch. xxviii (Les bêtises que M. Victor Hugo faisait avant sa naissance), I, p. 210.

3. *Préface des Odes et Ballades*.

...Le vers est la forme optique de la pensée.

...Fait d'une certaine façon, il communique *son relief* à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. » Il aura toute sa vie le souci de la forme et le goût de la formule. « Même dans ses drames en vers, dit M. Fernand Gregh, ce n'est pas le drame qui est beau, ce sont les vers¹. »

Dans le moule de l'alexandrin Victor Hugo versera ses énumérations, ses antithèses, ses comparaisons. Ses figures de pensée et ses groupes de style, en devenant de plus en plus symétriques, donneront au vers des rythmes de plus en plus marqués². « L'ordre est le goût du génie », dit-il en 1826³ et le parallélisme devient vite une des marques les plus caractéristiques de son style. « Il n'y a point, je ne dirai pas une des œuvres de Victor Hugo, mais une seule de ses phrases, qu'il ne conçoive comme Le Nôtre concevait son jardin, écrira Barbey d'Aurevilly, avec quelque exagération. Symétrique jusqu'au tic, symétrique jusque dans ses fautes, Victor Hugo devait être ici, ce qu'il est partout et toujours⁴. »

Or, c'est surtout la répétition du même mot ou du

1. F. Gregh, *Étude sur Victor Hugo*, p. 163.

2. « Grâce à la répétition ou à l'opposition symétrique, les termes prennent une valeur spéciale qui se traduit d'ordinaire par un accent plus vigoureux. »

Auguste Rochette, *L'alexandrin chez Victor Hugo*, p. 60.

3. Préface des *Odes et Ballades*.

4. Barbey d'Aurevilly, *Victor Hugo* (Les Misérables), p. 63-64.

même son qui donnera à l'alexandrin son plus haut relief et sa plus forte harmonie.

Les temps forts de la pensée peuvent découper l'alexandrin en ces mesures égales :

$$\begin{array}{c} 6 + 6 \\ 4 + 4 + 4 \\ 3 + 3 + 3 + 3^1 \\ 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2^2 \end{array}$$

Les accents personnels du poète préparent d'abord dans le vers, par leur retour de plus en plus fréquent aux mêmes places, par leur répétition, comme des casiers symétriques que viennent ensuite recouvrir les plus familières formes de son style. Victor Hugo, dès son enfance, n'a-t-il pas une façon à lui de balancer sa phrase et de

1. « Si on se livre au moindre examen de la nature du vers alexandrin, chez Ronsard et chez tous ceux de son école, chez Régnier et Malherbe, chez Boileau, Racine, La Fontaine, Molière, Voltaire, on verra de suite que la division quaternaire de ce vers est, dans la majorité des cas, tout aussi saillante que la division binaire qui en est le composé, et que c'est à elle qu'est dû tout ce qu'il peut admettre de cadences variées chez ces poètes. »

Ch. Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, p. 267.

Victor Hugo a fait rentrer dans l'alexandrin le système ternaire qui est devenu presque l'égal des deux autres. Il a renforcé le système sénaire.

2. « Le nombre 12 a cet avantage... d'être non seulement exactement divisible par 2 et 3, mais par leur puissance 4 et 6 et de plus d'être avec 6 puissance à la fois de 2 et de 3. »

Robert de Souza, *Le rythme poétique* (Cité par Aae,
Le trimètre de Victor Hugo, p. 27).

grouper ses idées ? Quelles sont les premières symétries de son rythme et de sa syntaxe¹ ?

Un jeune écrivain a ordinairement le souffle court, le vocabulaire pauvre, le style rigide. Le groupe qui apparaît tout d'abord sous sa plume et qui suffit à l'expression de sa pensée est l'énumération double, faite de deux termes ou de deux propositions, parallèles. L'alexandrin classique, à hémistiches égaux, reçoit facilement cette symétrie syntaxique et l'oreille d'un jeune poète est, par son éducation même, habituée à ce très simple balancement des idées, des mots et des nombres. Victor Hugo, dès son enfance, emploie souvent ce groupe binaire, qui convient parfaitement à la comparaison et à l'antithèse. N'est-ce pas ce groupe double qui donnera le premier à son vers bimètre, en y entrant, son remarquable relief ?

Puis, par une progression naturelle, logique, fatale, le souffle de Victor Hugo grandit, son vocabulaire s'enrichit, son style s'affermir. Par toutes leurs forces attractives, les mots viennent se joindre aux mots, les propositions aux propositions, et les groupes primitifs de son style tendent à s'allonger. Ces énumérations nouvelles, en pénétrant

1. « Le rythme musical et poétique consiste dans la succession des temps forts (accents d'intensité) frappés à certains intervalles et séparés les uns des autres par des temps non accentués ou des silences. C'est donc un élément de *variation* qui rompt la monotonie de la phrase et, en même temps, une source de plaisir esthétique dû à ce que l'auditeur attend la *répétition* de ces battements à certains intervalles et que cette attente se trouve satisfaite. »

A.-I. Trannoy (*La musique des vers*, p. 150). *Annales de l'Université de Grenoble*, IV, n° 2, 1927.

dans l'alexandrin, en s'y plaçant diversement, en le remplissant de tous leurs termes, mots ou propositions, créent des coupes nombreuses, affaiblissent la césure traditionnelle et peu à peu débordent, par leur longueur croissante, le moule poétique. Or, dans le style de Victor Hugo, dès ses premières poésies et dès ses premiers romans, revient souvent *un groupe ternaire, composé de trois éléments de même nature et de même fonction, qui caractérise sa manière de penser et d'écrire*. Comment ce tour personnel s'adapte-t-il au mécanisme, au mouvement, au rythme intérieur de la forme poétique? « Malgré tous les efforts dépensés par M. Grammont (*Le Vers français*) et M. Braunschwig (*Le sentiment du beau*) à étayer leur thèse de la valeur sémantique intrinsèque des rythmes, dit M. A. I. Trannoy, le rythme d'un vers quelconque, tel qu'il est constitué par ses mesures, binaires, ternaires, complexes, symétriques ou non, est par lui-même inexpressif. C'est un cadre vide, apte à recevoir tous les tableaux. Ce qui le marque de son caractère, ce qui met en branle notre si riche faculté d'imagination, en un mot, ce qui est suggestif, ce sont avant tout les mots expressifs de ce vers et du contexte, le sentiment qui l'anime, le mouvement de la phrase...¹ » L'énumération triple, l'énumération la plus caractéristique du style de Victor Hugo, en s'inscrivant dans le vers, ou bien le découpe en mesures

1. A.-I. Trannoy, *La musique des vers*, p. 168 (*Annales de l'Université de Grenoble*, IV, n° 2, 1927).

inégales, le disloque, le brise, ou le remplit de ses propres symétries, le raffermir, le renforce. Le groupe ternaire peut le composer de ses trois membres égaux. « Le trimètre, dit M. Maurice Grammont, est particulièrement propre à contenir une énumération à trois termes qui envisage une question sous toutes ses faces, en épuise les aspects ; grâce au rapprochement synthétique dû à l'accélération, il fait de ces trois termes un tout, une unité qui résume la question¹. » Le trimètre, créé d'abord par le jeu des accents, est alors comme renforcé, par la superposition, sur ses trois mesures, de trois éléments symétriques de même construction, que séparent les mêmes repos, mais plus marqués. Ses trois membres ont la même syntaxe et le même rythme. La quadruple énumération, qui devient plus fréquente à mesure qu'évolue, que grandit le génie de Victor Hugo, peut, elle aussi, s'inscrire comme en relief, dans le tétramètre formé par les accents et lui apporter, d'une façon analogue, un quadruple battement beaucoup plus sensible. Le rythme du vers n'est plus alors indépendant de la phrase grammaticale ; il place ses temps forts sur des sens ; le rythme a les limites précises de la pensée.

Or, la répétition est un des procédés les plus caractéristiques du génie de Victor Hugo. Souvent, dans les plus fréquentes formes de son jeune style, réapparaît le même mot ou le même son. L'énumération acquiert ainsi, par

1. Maurice Grammont, *Études sur le vers français* (*Revue des Langues romanes*, tome XLVI, 1903, p. 127).

cette homophonie initiale ou finale de chacun de ses éléments constitutifs, une plus grande force de cohésion. Verrons-nous pénétrer progressivement dans l'alexandrin ces groupes symétriques, à la fois pleins et sonores, que l'on trouve si souvent déjà dans la prose de *Han d'Islande* ? Les membres du vers n'auront-ils pas alors la même construction, la même homophonie, le même rythme ? Quand, entre les repos plus accusés, coïncideront et le sens et le son et le rythme¹, l'alexandrin n'aura-t-il pas acquis, par cette concordance même, son maximum de solidité et de relief et d'harmonie² ? Ne sera-

1. « Le rythme est l'essence même, le « principe générateur » du sentiment musical.

« Comme la musique, la poésie tire du rythme sa force principale et sa plus grande originalité. Si V. Hugo a été le premier poète de son temps, nous devons pouvoir démontrer qu'il l'a été, avant tout et surtout, par la vertu du rythme...

« En poésie comme en musique, une suite de sons forts ou faibles frappe notre oreille. Disposons ces sons de telle sorte que, de distance en distance, avec des intervalles réguliers ou inégaux, il arrive à l'oreille, et par suite à l'esprit, la sensation d'un arrêt, d'un repos, d'une fin, *nous avons là un rythme*. Les notes ou les sons compris entre deux de ces arrêts, de ces repos, de ces fins relatives ou absolues, forment l'élément caractéristique du rythme ; c'est ce que les anciens appelaient « *le membre rythmique* » ; l'arrêt était le coup frappé, et signalé par là à l'attention de tous.

« En poésie comme en musique, comment obtiendra-t-on cette sensation du repos, de l'arrêt ? En brisant le mouvement continu des notes ou des sons, soit par des silences, *soit par le retour d'une note de valeur plus grande ou d'un son plus accentué*. »

Ernest Dupuy, *Victor Hugo, L'homme et le poète*, p. 339.

2. « Le terme d'harmonie désigne proprement l'analogie des sons successifs, leur adaptation mutuelle. »

A.-I. Trannoy, *La musique des vers*, p. 239.

« M. Grammont fait observer avec beaucoup de justesse que l'harmonie

t-il pas alors composé et de rappels de temps et de rappels de sonorités ! Et ne doit-on pas voir, dans ce double, triple, quadruple, sextuple parallélisme verbal, l'apport personnel du génie de Victor Hugo ? N'est-ce pas là sa véritable empreinte ?

En observant attentivement *la progression de son prodigieux talent*, je voudrais montrer comment le jeune poète a, selon son propre tempérament, manié, remué, utilisé les moyens d'exécution : le matériel poétique et le matériel syntaxique. L'étude minutieuse de l'œuvre permettra de voir comment Victor Hugo a créé ses alexandrins magnifiques¹. N'a-t-il pas, en y concentrant, en y condensant toutes les forces de son esprit, sculpté son vers aussi naturellement qu'il a sculpté sa prose ? Comment s'exprime dans les essais de sa première jeunesse le rythme vigoureux de son puissant organisme ? Son génie et son

« est d'autant meilleure qu'elle est plus facile à saisir ». Par conséquent « les vers les plus harmonieux » sont ceux dans lesquels les groupements de voyelles coïncident avec les groupements de syllabes déterminés par le rythme. »

Cité par A. Rochette, *L'alexandrin chez Victor Hugo*, p. 481.

1. « Qu'est-ce à dire ? Que Hugo a assoupli le vers, lui a donné une liberté d'allure et une richesse d'effets inconnue jusqu'à lui, mais sans en changer le caractère essentiel ? C'est ce que je pense avec Guyau, avec M. Souriau et M. Stapfer ; ou bien que Hugo a fait une révolution dans la métrique, et que son vers est chose toute nouvelle ? C'est ce qu'admettent Becq de Fouquières, M. Legouvé et M. Renouvier. Mais je crains que ces auteurs, et même le dernier, le profond philosophe qui a écrit sur Hugo des pages si dignes d'attention, ne se soient laissé tromper par des innovations que se sont permises les successeurs de notre poète. »

E. Rigal, *Victor Hugo poète épique*, p. 180-181.

talent, jamais immobiles, jamais satisfaits, ne s'habituent-ils pas cependant à certains mécanismes¹ ? Après avoir trouvé à quelle date et dans quelle œuvre Victor Hugo est arrivé à donner à son alexandrin retrempé, renforcé, resserré, ses formes les plus belles, les plus fermes, les plus saillantes, je montrerai par de nombreux exemples que ses bimètres, ses trimètres, ses tétramètres, ne cessent pas d'évoluer, de se remplir de symétries et d'homophonies nouvelles. Le poète, le plus grand de nos poètes, toujours cherchant, toujours trouvant, toujours créant, y verse à profusion toutes les fortes harmonies de son âme de cristal, de son âme aux mille voix qui est au centre de tout comme un écho sonore, non pas fidèle, exact et scrupuleux, mais comme un écho qui a ses lois particulières de résonance, qui agrandit, amplifie, magnifie tout et dont la puissante sonorité s'accroît toujours.

1. Je ne suis pas de l'avis d'Emile Faguet qui écrit : « Des procédés, Hugo en a dans son invention, dans sa composition, même un peu dans son style. Il n'en a aucun dans sa rythmique. »

E. Faguet, *XIX siècle, Études littéraires*
(*Victor Hugo*), p. 248.

INDEX

DES AUTEURS ET OUVRAGES CITÉS

- AAE Gustaf, *Le trimètre de Victor Hugo*. Lund, 1909.
- BARBEY D'AUREVILLY, *Victor Hugo*. Paris, G. Crès, 1922.
- BARTHOUS Louis, *Victor Hugo, élève de Biscarrat*. Abbeville, F. Paillart, 1925.
- BECC DE FOUQUIÈRES, *Traité général de versification française*. Paris, Charpentier, 1879.
- BERRET Paul, *L'élève Victor Hugo*. *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1928.
- BOSCHOT Adolphe, *La crise poétique*. Paris, Perrin, 1897. — *La réforme de la prosodie*. *Revue de Paris*, 15 août 1901. — *Chez nos poètes*. Paris, Plon-Nourrit, 1925.
- BRUNETIÈRE Ferdinand, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*. Paris, Hachette, 1880-1904. — *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*. Paris, Hachette, 1894.
- BRUNOT Ferdinand, Discours prononcé à l'inauguration de la chaire Victor Hugo, à la Sorbonne (*Information universitaire*, 6 février 1926).
- CHABERT Samuel, *Virgile et l'œuvre de Victor Hugo*. Grenoble, De Allier, 1909.
- DELACROIX Henri, *Le langage et la pensée*. Paris, Félix Alcan, 1924.
- DUBOIS Pierre, *Bio-bibliographie de Victor Hugo, de 1802 à 1825*. Paris, Champion, 1913.
- DUPUY Ernest, *Victor Hugo. L'homme et le poète*, Paris, Lecène et Oudin, 1887.

D'EICHTHAL, *Du rythme dans la versification française*. Paris, Le-
merre, 1892.

FAGUET Emile, *Dix-neuvième siècle. Etudes littéraires*. Paris, Le-
cène et Oudin, 1887.

GAUTIER Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis
25 ans*. Paris, Magnin-Blanchard, 1858-1859. — *Victor Hugo*
(par Théophile Gautier). Paris, Fasquelle, 1902.

GLOTZ R., *Les variantes des Contemplations*. Paris, Presses univer-
sitaires, 1924.

DE GOURMONT Rémy, *Esthétique de la langue française*. Paris,
Mercure de France, 1899. — (Revue du Mois). Brefs conseils à un
journaliste touchant Victor Hugo. *Mercure de France*, décembre
1901.

GRAMMONT Maurice, *Etudes sur le vers français. Revue des Langues
romanes*, tome XLVI, 1903. — Ragotin et le vers romantique.
Revue des Langues romanes, tome XLVI, 1903.

GREGH Fernand, *Etude sur Victor Hugo*. Paris, Fasquelle, 1905.

GUIARD Amédée, *Virgile et Victor Hugo*. Paris, Bloud, 1910.

HANSLICK Edouard, *Du beau dans la musique*. Paris, Brandus,
1877.

LANSON Gustave, *Corneille*. Paris, Hachette, 1898.

LE BRETON André, *La jeunesse de Victor Hugo*. Paris, Hachette,
1927.

MARTINON Ph., Le trimètre. *Mercure de France*, mars 1909.

MORNET Daniel, *L'alexandrin français dans la deuxième moitié du
XVIII^e siècle*. Toulouse, E. Privat, 1907.

RENOUVIER Charles, *Victor Hugo, le poète*. Paris, Colin, 1893.

RIGAL Eugène, *Victor Hugo poète épique*. Paris, Société française
d'imprimerie et de librairie, 1900.

ROCHETTE Auguste, *L'alexandrin chez Victor Hugo*. Lyon, E. Vitte,
1911.

ROMAINS Jules et G. CHENNEVIÈRE, *Petit traité de versification*.
Paris, Gallimard, 1924.

SAINTE-BEUVE, *Etude sur Virgile*. Paris, Garnier, 1857. — *Tableau
historique et critique de la poésie française et du théâtre français au
XVI^e siècle*. Paris, Renduel, 1828.

SIMON Gustave, *L'enfance de Victor Hugo*. Paris, Hachette, 1904.

SOURIAU Maurice, *De la convention dans la tragédie classique et*

dans le drame romantique. Paris, Hachette, 1885. — *L'évolution du vers français au XVII^e siècle*. Paris, Hachette, 1893.

DE SOUZA Robert, *Le rythme poétique*. Paris, Perrin, 1892.

STAPFER Paul, *Racine et Victor Hugo*. Paris, Colin, 1887. — *Victor Hugo à Guernesey*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905.

TÉNINT Wilhem, *Prosodie de l'école moderne*. Paris, Didier, 1843.

TISSEUR Clair, *Modestes observations sur l'art de versifier*. Lyon, Bernoux, 1893.

TRANNOY A.-I., La musique des vers. *Annales de l'Université de Grenoble*, IV, n^o 2, 1927.

VEUILLOT Louis, *Etudes sur Victor Hugo*. Paris, Palmé, 1885.

VIANEY Joseph, *Victor Hugo. Les Contemplations*. Paris, Hachette, 1922.

ÉDITION DES ŒUVRES COMPLÈTES DE VICTOR HUGO

Pour des raisons d'ordre pratique, les numéros des pages indiqués au cours de cette étude sont ceux de l'édition définitive d'après les manuscrits originaux : Hetzel et Quantin. Paris, 1880 et sq.

LA RÉPÉTITION SYMÉTRIQUE
DANS L'ALEXANDRIN DE VICTOR HUGO
(de 1815 à 1827)

LES VERS DE L'ENFANT

Heureux enfant ! Quel poète vous serez un jour !

BISCARRAT¹.

« J'ai entre les mains, dit le Témoin, une dizaine de cahiers de vers faits par Victor Hugo en pension. Au bas de la table du plus ancien, qui contient quatre-vingt-cinq pièces, je lis : N. B. *Voyez la table du onzième cahier*. Ceci en 1815 ; l'auteur avait treize ans². »

Des mains pieuses ont recueilli les plus beaux des premiers vers de « l'enfant sublime » ; le Témoin en cite

1. Louis Barthou, *Victor Hugo, élève de Biscarrat*, p. 36.

2. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, ch. XXVIII.

quelques-uns au chapitre xxviii du *Victor Hugo raconté* et Gustave Simon a publié quelques-unes de ces poésies dans son livre : *L'Enfance de Victor Hugo* et dans l'édition de *l'Imprimerie nationale*.

« Voyez les vers, dit-il ; il y en a de charmants, de délicats, de vigoureux, de spirituels ¹... Victor Hugo prend déjà un très grand souci de la forme... La vigueur du sentiment et de l'expression n'en est pas moins déjà extrêmement remarquable ². »

I. — LA DOUBLE RÉPÉTITION.

Certains alexandrins ont une frappe énergique ; le procédé le plus caractéristique que l'on puisse découvrir dans leur facture est la double répétition symétrique ; le même mot ou la même expression revient à la même place, le plus souvent au début de chaque hémistiché, accentuant ainsi le balancement de l'idée :

Tout ressent le plaisir, tout respire la joie !

.

Ton aspect m'inspira, ton aspect les fit naître.

Côtes de Provence (juin 1816).

Edition Ollendorff, Imprimerie Nationale, 1912. *Odes et Ballades*,
Appendice, p. 388-389.

Arrêtez, vils Persans, arrêtez, troupe horrible.

P. 123.

1. G. Simon, *L'Enfance de Victor Hugo*, p. 101.

2. G. Simon, *L'Enfance de Victor Hugo*, p. 114.

Déjà brille le fer, déjà vole la flamme.

P. 124.

Partout plane la mort, partout règne l'effroi.

P. 124.

Tout périt sous ses coups, tout tombe sous son bras.

Irtamène,

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 124.

L'enfant recherche cette double symétrie ; en effet, il avait d'abord écrit :

Tout périt sous ses coups, tout *redoute son bras*.

G. Simon, *L'Enfance de Victor Hugo*, p. 124 (note).

Parfois aussi, à l'intérieur de chaque hémistiche, correspondent

les mêmes mots :

Elle sera Vénus et tu seras l'Amour.

Victor Hugo raconté, I, p. 212.

les mêmes mots et les mêmes sons :

Aimez avec respect, servez avec amour.

Le Déluge.

G. Simon, *L'Enfance de Victor Hugo*, p. 136.

Déjà, dans les deux membres rythmiques et syntaxiques, rentre la belle antithèse :

Où naquirent vos fils, où moururent vos pères.

Le Déluge.

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 132.

En lisant ces vers, où la pensée est montée comme en relief par la double reprise des mêmes mots et des mêmes expressions, on songe parfois à la manière de Corneille.

Dès 14 ans, le jeune Victor Hugo a une syntaxe ferme, un rythme vigoureux, qui souvent ainsi s'accordent et se renforcent.

Déjà la répétition de la même formule remplit presque entièrement les deux hémistiches du vers binaire, les deux casiers de ce moule classique par excellence :

Et par ce que jè fais, et par ce que je fis.

Irtamène.

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 122.

Certes, avant d'arriver à ce plein accord du fond et de la forme, l'enfant-poète avait, pendant les années précédentes, écrit des milliers et des milliers de vers ; le battement régulier des accents avait préparé peu à peu, dans les essais antérieurs, la venue de cette double symétrie verbale.

Dès son enfance, Victor Hugo aime donc à appuyer ainsi sa pensée sur les mêmes mots ; on retrouve en effet cette double construction symétrique dans des vers plus courts que l'alexandrin, et le goût de la répétition amène ce poète de quatorze ans au calembour :

Jupiter aime Latone,

Et moi j'aime le tonneau.

Chanson à boire.

Victor Hugo raconté, I, p. 213.

II. — LE GROUPE TERNAIRE.

Dans ces poésies de la quatorzième année revient parfois la même construction ; l'enfant aime à exprimer son

idée par un groupe composé de trois éléments de même nature et de même fonction ; on a l'impression que cette forme ternaire convient et est parfaitement adaptée à son talent oratoire.

« Voici, dit le Témoin, des vers faits quelques jours après la bataille de Waterloo (1815) :

Sombre, inquiet, en proie aux remords déchirants. »

Victor Hugo raconté, I, p. 214.

Dès 1816, quelques alexandrins contiennent ce groupe triple :

Peignez-le souple, adroit et pétri d'artifice.

Fragments.

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 105.

Seigneur, vengez les dieux, l'Égypte et votre père.

Irtamène.

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 120.

L'onde emporte, détruit, ravage les moissons.

P. 132.

Se détache, l'entraîne et roule avec fracas.

P. 133.

Alors frappé d'horreur, pâle, désespéré.

Le Déluge.

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 133.

Voyez-vous sur ces bords cette agile hirondelle
Planer, raser la terre et fuir à tire-d'aile ?

Côtes de Provence (juin 1816).

Edition Ollendorff. Imprimerie Nationale, 1912. *Odes et Ballades*.

Appendice, p. 388.

Ce groupe ternaire qui entre ainsi dans l'alexandrin¹ et s'y inscrit de toutes les façons, lui donne, par des coupes nombreuses, moins de monotonie ; la triade commence à faire varier le rythme.

Dès 1816, un groupe, qui se développe sur deux vers, balance exactement ses trois éléments constitutifs :

Tournons les yeux, voyons ces fertiles prairies
Et ces champs toujours verts et ces plaines fleuries.

Côtes de Provence.

Edition Ollendorff, Imprimerie nationale, 1912. *Odes et Ballades*,
Appendice, p. 388.

III. — LA RÉPÉTITION DANS L'ALEXANDRIN.

La triple répétition de la même expression vient vite appuyer le mouvement oratoire :

C'est lui, Seigneur, c'est lui qui menaça vos jours,
C'est lui qui, dans les fers, gardant son arrogance...

Irtamène.

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 118.

et, dès 1816, on peut relever, dans deux vers qui se suivent, une triple symétrie verbale, d'un balancement égal :

Cependant par les mers les plaines sont couvertes,
Les monts sont entourés, les villes sont désertes.

Le Déluge.

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 132.

1. Ce groupe ternaire se trouve aussi dans les octosyllabes :

Peindrai-je toujours ma tendresse,
Mon respect et mon allégresse ..

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 171.

En 1817, cette triple répétition de l'expression ou du mot devient pour Victor Hugo un procédé de style ; elle soutient la force de son éloquence :

C'est toi qui le premier, à ma raison naissante,
Des leçons de l'étude appris à profiter ;
C'est par toi seul que j'ai pu la chanter.
C'est pour toi seul que je la chante.

Dédicace à M. de la Rivière.

Victor Hugo raconté, II, p. 14.

elle traduit aussi la délicatesse de son esprit :

Mon cœur suffit pour vous aimer,
Ma voix suffit pour vous le dire,
Mais, hélas ! pour vous l'exprimer,
Madame, quelle voix pourrait jamais suffire ?

A Madame Lucotte.

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 108.

Puissant et gracieux à la fois, l'esprit du jeune poète a déjà une « manière », une expression qui lui est familière.

Dès 1816, la symétrie verbale commence à pénétrer dans l'alexandrin ; le même mot précède deux termes du groupe ternaire et coupe nettement l'hémistiche en deux segments égaux :

Le peuple se soulève, il s'indigne, il menace.

Irtamène.

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 123.

J'ai quinze ans, j'ai mal fait, je pourrai faire mieux.

(Septembre 1816.)

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 101.

Le même mot se trouve aussi parfois placé devant les trois termes de la triade ; deux vers de cette époque sont d'une facture intéressante :

Les effets sont moins grands, moins désastreux, moins
[prompts.

Le Déluge.

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 132.

Maman, que faut-il que ce cœur te souhaite ?
Des trésors, des honneurs ? des trônes ? Non, ma foi.

(Septembre 1816.)

G. Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 106.

Cette triade à répétition se trouve aussi dans des vers plus courts que l'alexandrin :

En bonnets noirs, en soutane, en rabats.

Conte.

Victor Hugo raconté, I, p. 217.

Dans un décasyllabe, corrigé par Biscarrat¹, les trois termes se terminaient déjà par la même homophonie :

Grimpant, sautant et broutant à la fois.

Ces triples répétitions donnent à l'idée et à son expres-

1. Cf. Louis Barthou, *Victor Hugo, élève de Biscarrat*, p. 52-53. Vers cité par Paul Berret, *L'élève Victor Hugo* (*Revue des Deux Mondes*, 15 février 1928), p. 867.

sion et au vers lui-même non seulement plus de relief, mais aussi plus de résonance.

Certes de tels exemples sont rares, très rares, étant donné le nombre considérable de vers que Victor Hugo a écrits dans sa toute première jeunesse. Onze cahiers de poésies, à treize ans. « Un seul cahier des Essais, m'a dit Gustave Simon, celui de 1817-1818, contient 110 pages, 2838 vers, ainsi que l'indique la table, soigneusement dressée par Victor Hugo, et cela dans l'espace de dix-neuf mois. » Mais ces quelques exemples permettent de constater que l'enfant-poète a déjà une forte tendance à répéter, dans ses groupes de style, deux fois ou trois fois les mêmes mots.

IV. — LE MOUVEMENT TERNAIRE.

Tous ces alexandrins de 1816-17, même ceux qui renferment une triade, restent fidèles à la coupe classique du sixième pied, à la pause médiane, à la médiante.

Cependant un triple battement égal se fait entendre dans un des vers (d'ailleurs sans date), cités par le Témoin¹.

Bonjour, mon cher — Entrez, Damon, je vous salue.

Cette triple symétrie des accents est fortement marquée

1. *Victor Hugo raconté*, ch. xxviii (Les bêtises que faisait...), p. 218.

dans la naïve prose de théâtre du jeune écrivain qui, dit le Témoin, « était poussé vers l'art dramatique par son instinct. »

Dans *Inez de Castro* (qui contient une douzaine de groupes ternaires), passent en effet de curieuses exclamations à trois membres rythmiques, dont deux sont précédés du même mot. Ne croirait-on pas entendre déjà des alexandrins formés de trois mesures égales ?

LE CHANCELIER

Hommage,
au nom de Dieu, au roi don Pèdr(e), notre Seigneur !

Tous, s'agenouillant.

Hommage !

LE CHANCELIER

Fidélité,
au nom de Dieu, au roi don Pèdr(e), notre Seigneur !

Tous.

Fidélité !

Inez de Castro, III, m.
Victor Hugo raconté, I, p. 361.

Ce mouvement ternaire qui est au fond de la prose et des vers de l'enfant va-t-il devenir, d'œuvre en œuvre, d'année en année, plus sensible ? Victor Hugo inscrira-t-il un jour dans le rythme traditionnel et général de l'alexandrin son rythme personnel et particulier, c'est-à-dire l'impulsion naturelle et profonde qui

anime sa pensée, le mouvement même de son propre organisme¹ ?

1. « C'est sur leurs vers (des classiques) échappant à ces coupes réglementaires, ou les marquant mal, en marquant mal certaines autres aussi, que cependant ils indiquent, et parfois atteignent, c'est sur eux que porte l'invention rythmique dont Victor Hugo est l'auteur. En deux mots, elle consiste à placer au milieu du vers, en dépit de la césure classique, un groupe de quatre, de cinq ou de six syllabes, détaché des deux groupes extrêmes par des accents plus forts que ceux de cette césure, et qui par là donnent le rythme spécial d'un vers à constitution ternaire, et non plus quaternaire ou binaire.

« Lorsque ces groupes extrêmes du vers sont fournis tous deux par le diviseur 4, on obtient le type ternaire 4×3 qui fait le pendant du quaternaire parfait 3×4 de l'alexandrin classique. »

Ch. Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, p. 272.

LES BÊTISES QUE M. VICTOR HUGO
FAISAIT AVANT SA NAISSANCE

Sous ce titre plaisant, au chapitre xxviii du *Victor Hugo raconté*, le Témoin a publié quelques « œuvres de la première jeunesse ».

I. — TRADUCTIONS.

On y voit d'abord des traductions de Lucain, d'Horace et surtout de Virgile.

« O Virgile ! ô poète ! ô mon maître divin ! » s'écriait-il, en 1837, dans les *Voix Intérieures*, et, dit M. André Le Breton¹, il avait bien raison de l'appeler son maître. Il ne s'est pas borné à lui demander des leçons de versification, à apprendre de lui — car c'est bien de lui qu'il l'a d'abord appris, on le prouverait sans peine et ses premiers vers en font foi — l'art d'assouplir notre vieux vers alexandrin, ce « grand niais d'alexandrin », l'art

1. André Le Breton, *La jeunesse de Victor Hugo*, ch. iv, p. 64.

des coupes et des rejets¹, l'art de peindre avec des rythmes les attitudes ou les mouvements et de traduire des sentiments avec des sons. Plus encore que le parfait artisan du vers, il a aimé en lui le poète... »

Excellent latiniste, Victor Hugo suit de près ses modèles antiques. « Je trouve dans les Cahiers, dit le Témoin, cette traduction d'Ausone :

Hoc pereunte, fugis ; hoc fugiente, peris.
Tu fuis, quand Siché meurt ; tu meurs, quand fuit Enée. »

Victor Hugo raconté, I, p. 212.

Cet hexamètre :

Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen adem-
[ptum.

Enéide, III, vers 658.

devient ce fidèle alexandrin :

Un monstre informe, affreux, vaste et privé du jour.

Achéménide, I, p. 227.

Le jeune traducteur rend parfois d'une façon très heureuse le mouvement même du vers latin :

Sed fugite, o miseri, fugite...

Enéide, III, vers 639.

1. « C'est dans Virgile que le jeune écolier trouve toutes les coupes, tous les rejets, tous les effets rythmiques, du poète de la *Légende des siècles*. Comme Ronsard fit jadis pour les strophes lyriques de Pindare et d'Horace, Victor Hugo s'efforce déjà de transposer tous les procédés de l'hexamètre virgilien à l'alexandrin français. »

Paul Berret, *L'élève Victor Hugo*,
Revue des Deux Mondes, 15 février 1928, p. 877.

Fuyez ces bords, fuyez, trop imprudents nochers¹.

Achéménide, I, p. 226.

Victor Hugo recherche à la fois la précision et la concision. « Vous égalez votre modèle, lui disait Biscarrat, si vous ne le surpassez pas². »

LES GROUPES DU STYLE.

Il y a dans la pensée et dans le style de Virgile de la grâce et de la force ; c'est surtout la force du poète épique que l'élève Victor Hugo admire ; il s'efforce d'en surprendre les secrets. « Les traductions de Virgile, dit M. Paul Berret, sont particulièrement suggestives ; elles sont pleines de beautés, et le plus remarquable, c'est peut-être le choix des passages fait par l'élève : l'*Achéménide*, parce qu'il y a là l'histoire du géant Polyphème, l'*Antre des Cyclopes*, parce que le décor est éclairé par l'incendie des fournaises, qu'il y retentit des bruits d'encume et qu'il s'y profile des apparitions sculpturales... Puis, c'est l'épisode connu où apparaît le monstre géant *Cacus*.

1. Victor Hugo a d'abord écrit dans le *Conservateur littéraire* :

Fuyez ces bords, fuyez, trop malheureux nochers.

Pierre Dubois, *Bio-bibliographie de Victor Hugo*
de 1802 à 1825, p. 44.

2. « Il traduit ainsi ce vers de Virgile :

Parcere subjectis et debellare superbos.

Pardonner aux vaincus et vaincre les rebelles.

Parcere, c'est épargner ; Victor fait plus : il pardonne. »

Gustave Simon, *L'enfance de Victor Hugo*, p. 73.

« Déjà, comme le dira plus tard Baudelaire, déjà la force l'enchanté et l'enivre : il va vers elle comme vers une parenté ; c'est une attraction fraternelle ¹. »

Dans son alexandrin passent non seulement les coupes et les rejets de l'hexamètre, mais encore les expressions puissantes des poètes latins et surtout les magnifiques groupes ternaires de Virgile.

Son vers s'empare de cette triade de noms propres :

Brontesque Steropesque et nudus membra Pyracmon.

Enéide, VIII, 425.

Brontès et Pyracmon et Stérope aux bras nus ².

L'Antre des Cyclopes, I, p. 233.

Le jeune traducteur est parfois obligé de négliger quelques-unes de ces belles formes antiques, mais souvent aussi il compose, comme par émulation, pour surpasser son modèle, de nouveaux groupes triples :

Sensit et ad sonitum vocis vestigia torsit.

Enéide, III, 669.

Polyphème l'entend, se retourne, s'élance.

Achéménide, I, p. 227.

Noctem illam tecti sylvis immania monstra
Perferimus, nec, quae sonitum det causa, videmus.

Enéide, III, 583.

1. Paul Berret, *L'élève Victor Hugo*. *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1928, p. 876-877.

2. « Brontès et Pyracmon et Stérope aux bras nus, renferme en un seul vers les noms énergiques et sculpturaux des aides de Vulcain. »

Amédée Guiard, *Virgile et Victor Hugo*, p. 21.

La nuit qui règne aux cieux, ce fracas plein d'horreur,
Ce prodige, en nos sens tout verse la terreur.

Achéménide, I, p. 224.

Dixerat, et genua amplexus, genibusque volutans
Haerebat.

Enéide, III, 607.

Il dit, tombe à ses pieds sans force et sans chaleur,
Les embrasse,

Achéménide, I, p. 225.

Tum primum nostri Cacus videre timentem,
Turbatumque oculis.

Enéide, VIII, 222.

on vit Cacus trembler,
Son front hideux pâlir et ses yeux se troubler.

Cacus, I, p. 236.

Hanc,
Dexter in adversum nitens concussit et imis
Avulsam solvit radicibus ; inde repente
Impulit, impulsu quo maximus intonat aether.

Enéide, VIII, 236.

Pour le déraciner rassemblant ses efforts,
Le dieu sur son bras droit penche son vaste corps,
Pèse, l'ébranle enfin ; la masse qui s'écroule
Dans la plaine à grand bruit tombe, bondit et roule.

Cacus, I, p. 237.

« Le jeune émule, dit M. Amédée Guiard, n'a pas
très bien compris ce mouvement ; il traduit d'une façon
obscur :

la masse qui s'écroule
Dans la plaine à grand bruit tombe, bondit et roule¹. »

1. Amédée Guiard, *Virgile et Victor Hugo*, p. 9.

Je suis persuadé au contraire que cette triade, expressive et d'une grande sonorité, a consolé le jeune traducteur de l'infidélité de sa version.

Victor Hugo, doué d'une vive imagination et d'une grande sensibilité, non seulement voit les gestes, mais entend les bruits ; et par le groupe ternaire, l'alexandrin devient plus musical que l'hexamètre :

gemit impositis incudibus antrum.
 Illi inter sese multā vi braccia tollunt
 In numerum versantque tenaci forcipe massam.

Enéide, VIII, 451.

Ils frappent ; soulevé par leurs bras vigoureux,
 Le marteau, bondissant sur le métal sonore,
 Tombe à coups cadencés, remonte et tombe encore.

L'Antre des Cyclopes, I, p. 234.

Victor Hugo n'hésite pas, pour donner à son vers une beauté plus grande, à s'écarter du texte antique ; il ajoute d'autres symétries à celles de Virgile :

Impius haec tam culta novalia miles habebit?
 Barbarus has segetes?

Eglogues, I, vers 70.

Un soldat sanguinaire, un barbare étranger
 Ravagera mes champs, mes coteaux, mon verger?

Tityre-Mélibée.

Edition Ollendorf, Imprimerie nationale, *Odes et Ballades*,
 Appendice, p. 393.

Il ne fut donc pas, dès ses premiers essais,

Une bête de somme attachée à Virgile,

BÊTISES QUE M. V. HUGO FAISAIT AVANT SA NAISSANCE 51
ni à Horace, ni à Lucain. Il ajoute souvent au texte pour
créer la triade :

Per ferrum tanti securus vulneris exit.

Pharsale, I, 212.

Blessé, mais fier encor, vainqueur en succombant,
Il fond sur le chasseur et l'écrase en tombant.

César passe le Rubicon, I, p. 240.

Il sait que sa première version est plus fidèle :

Blessé profondément sans daigner le sentir,

mais il préfère remplir son alexandrin d'un imposant et
magnifique groupe ternaire. Dès 1817, on découvre donc
un procédé dans les traductions du jeune poète.

LES SYMÉTRIES VERBALES.

« Je crois que c'est ainsi qu'il faut traduire, lui écri-
vait Biscarrat, rendre l'idée de l'auteur sans s'attacher à
rendre les mots qui l'expriment ¹. » Victor Hugo n'écoute
pas toujours les conseils de son grand ami en qui il a
pleine confiance et qui est parfois un censeur subtil ;
on voit souvent l'élève de la pension Cordier s'efforcer
de reproduire dans ses alexandrins les symétries verbales
de Virgile :

Tres imbris torti radios, tres nubis aquosae.

Enéide, VIII, 429.

1. Louis Barthou, *Victor Hugo, élève de Biscarrat*, p. 21.

Et trois rayons de grêle et trois rayons de flamme.

L'Antre des Cyclopes, I, p. 233.

Le jeune traducteur s'est contenté de ce beau vers ; il est ici, dans tout ce passage, nettement inférieur à son modèle. « Il interprète encore plus faiblement, dit M. Amédée Guiard, l'amalgame bizarre de la foudre dans lequel entrent trois rayons de grêle, trois de pluie d'orage, trois de flamme rutilante et trois de tempête, mêlés aux éclairs terrifiants, aux éclats de tonnerre, à l'épouvante et aux colères divines qu'accompagnent les flammes obéissantes :

Tres imbris torti radios, tres nubis aquosae
Addiderant, rutili tres ignis et alitis Austri ;
Fulgores nunc terrificos, sonitumque metumque
Miscebant operi flammisque sequacibus iras.

Enéide, VIII, 429-432.

Ces quatre hexamètres si pleins et si précis sont réduits en trois alexandrins incolores :

Ils y mêlaient déjà l'éclair et le courroux,
Et trois rayons de grêle et trois rayons de flamme,
Et le bruit, et la peur qui terrasse notre âme¹. »

L'Antre des Cyclopes, I, p. 233.

Le jeune traducteur est parfois plus heureux :

Ter totum fervidus irā
Lustrat Aventini montem ; ter saxea tentat
Limina nequidquam ; ter fessus valle resedit.

Enéide, VIII, 230.

1. Amédée Guiard, *Virgile et Victor Hugo*, p. 22.

Trois fois son bras robuste ébranle le rocher ;
Trois fois, d'un pas rapide, il parcourt la montagne,
Et trois fois fatigué s'assied dans la campagne.

Cacus, I, p. 237.

La triple répétition est un procédé cher à Virgile ; souvent de magnifiques triades de mots viennent rehausser le chant de ses hexamètres. « Virgile, dit Sainte-Beuve, a réveillé les premiers échos dans les âmes de génie et a rouvert le large fleuve *de la belle parole*. Ceux mêmes qui n'étaient point de sa famille ont d'abord relevé de lui, se sont crus ses fils et l'ont appelé leur père ¹. » Combien le jeune Victor Hugo a dû admirer ces triples symétries verbales du grand poète latin et comme il s'attache à les faire siennes. Il n'y parvient pas toujours ; il l'a reconnu lui-même, et très sincèrement, dans le *Journal d'un jeune Jacobite* : « Moi, dit-il, qui ai rimé en français (ce que j'ai caché soigneusement jusqu'à ce jour) quatre ou cinq mille vers d'Horace, de Lucretius et de Virgile ; moi, qui sais tout ce qui se perd d'un hexamètre qu'on transvase dans un alexandrin... ² » Quand il ne parvient pas à transporter dans ses vers ces symétries verbales, il garde, en modifiant légèrement le sens, la forme ternaire de son modèle antique :

Tityrus hinc aberat. Ipsae te, Tityre, pinus,
Ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant.

Eglogue, I, 38.

1. Sainte-Beuve, *Étude sur Virgile*, p. 36.

2. Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, p. 131.

Tityre était absent ; ces ruisseaux, ce zéphyre,
Tout aux échos plaintifs redemandait Tityre.

Tityre-Mélibée.

Edition Ollendorf, Imprimerie nationale, 1912, *Odes et Ballades*,
Appendice, p. 392.

Il rythme la triade virgilienne, sans répéter le mot important :

Sic canibus catulos similes, sic matribus haedos
Noram, sic parvis componere magna solebam.

Eglogue, I, 23.

Ainsi je comparais la brebis à l'agneau,
La force à la faiblesse et la ville au hameau.

Tityre-Mélibée.

Edition Ollendorf, Imprimerie nationale, 1912, *Odes et Ballades*,
Appendice, p. 391.

Dès sa jeunesse, Victor Hugo fait entrer dans son style les plus belles formes du génie latin. « En 1815, écrit Paul Stapfer, étant élève de rhétorique, il lisait tous les soirs avant de se coucher et apprenait une trentaine de vers de Virgile ; puis il lisait attentivement trois ou quatre traductions en vers (Delille, Malfilâtre, etc.) et s'imposait, avant de s'endormir, la tâche de traduire le même passage mieux, ou, au moins, aussi bien. — Cette gymnastique, m'a dit le grand virtuose du vers français, m'a été merveilleusement utile ¹. » En tout cas, la triple répétition plaît déjà à l'enfant-poète qui, pour l'introduire dans ses vers, s'écarte du texte ancien :

1. Paul Stapfer, *Victor Hugo à Guernesey*, p. 163.

Per sidera testor,
Per Superos atque hoc caeli spirabile lumen.

Enéide, III, 599.

Par cet astre brillant, témoin de tant d'alarmes,
Par ce ciel, par ces dieux dont tout subit la loi.

Achéménide ¹, I, p. 224.

Il crée lui-même ce triple parallélisme de mots :

Quam subter specus...

Enéide, VIII, 418.

Là, grondent les métaux ; là, cent soufflets mouvants
Gonflent leur vaste sein où s'engouffrent les vents ;
Là, s'ouvre l'ancre obscur.

L'Antre des Cyclopes, I, p. 233.

Cette triple répétition n'entre, en 1816, que dans un seul alexandrin :

Nourri d'herbes, de glands, de quelques fruits amers.

Achéménide, I, p. 226.

Le groupe ternaire de même mot déborde parfois le vers et une double symétrie s'introduit dans l'hémistiche suivant :

1. Première leçon (*Conservateur littéraire*, février 1820).

*Par ces astres brillants, témoins de mes alarmes,
Par les dieux, par ce jour qui luit encor pour moi,*

Pierre Dubois, *Bio-bibliographie de Victor Hugo*
de 1802 à 1825, p. 43.

Par cet astre brillant, témoin de tant d'alarmes,
Par ce ciel, par ces dieux dont tout subit la loi.

Achéménide, I, p. 224.

Quel est, lui disons-nous, le sujet de vos plaintes ?
Votre nom, vos aïeux ?

Achéménide, I, p. 225.

Deux éléments d'un groupe, qui balancent le même mot, viennent ainsi s'inscrire dans la première moitié du vers :

Sa crinière à grands flots couvre son corps fumant,
Il la dresse, il bondit ;

César passe le Rubicon, I, p. 240.

Et le bruit, et la peur qui terrasse notre âme.

L'Antre des Cyclopes, I, p. 233.

Ainsi les groupes de style commencent à déterminer certaines coupes et certains rythmes dans l'alexandrin.

Souvent la répétition du même mot vient renforcer la médiane et partager nettement le vers en deux parties égales, à initiale semblable ; pour obtenir cet effet auquel il tient, le traducteur stylise son modèle :

Et mon riant domaine et mes moissons dorées. 1

Tityre-Mélibée.

Edition Ollendorf, Imprimerie nationale. 1912. *Odes et Ballades*,
Appendice, p. 393.

Et ses flancs escarpés et sa cime orgueilleuse. 2

Cacus, I, p. 237.

Des poiriers déjà vieux, des ormeaux déjà forts. 3

Le Vieillard du Galèse, I, p. 231.

Tantôt chasse à grand bruit, tantôt pompe les vents. 4

*L'Anire des Cyclopes*¹, I, p. 234.

Victor Hugo embellit donc parfois son alexandrin de cette double symétrie verbale qui n'apparaît pas dans le texte de Virgile :

Quattuor a stabulis praestanti corpore tauros

Avertit, totidem formā superante juvencas.

Enéide, VIII, 207-208.

Quatre taureaux fougueux, quatre ardentes génisses.

Cacus, I, p. 236.

Primus vere rosam atque autumnō carpere poma.

Géorgiques, IV, 134.

Le premier au printemps, le premier en automne.

Le Vieillard du Galèse, I, p. 230.

On voit par ces exemples que le jeune traducteur-poète a déjà une manière personnelle de frapper son vers ; pour obtenir cette double répétition des mêmes

1. Cette double symétrie syntaxique n'existe pas dans le texte latin :

1 Post aliquot, mea regna videns, mirabor aristas ?

Bucoliques, Eglogues, I, vers 69.

2 Stabat acuta silex, praecisis undique saxis,
Speluncae dorso insurgens, altissima visu.

Enéide, VIII, 233.

3 Ille etiam seras in versum distulit ulmos,
Eduramque pyrum...

Géorgiques, IV, 144.

4 Alii ventosis foliis auras

Accipiunt redduntque.

Enéide, VIII, 449-450.

mots, il déforme même un groupe ternaire latin dans lequel revient trois fois le même adverbe :

Nunc viribus usus,
Nunc manibus rapidis, omni nunc arte magistrā.

Enéide, VIII, 441.

Ce que peuvent vos bras et ce que peut votre art.

L'Antre des Cyclopes, I, p. 234.

Une note du manuscrit, datée du 16 octobre 1816, atteste la sincérité de l'enfant-poète ; il y critique lui-même sa traduction et dénonce aussi le penchant de son esprit au parallélisme :

Nos soins sont superflus, nos travaux sont stériles.

Tityre et Mélébée.

« Le vers latin

...en quais consevimus agros¹ !

serait, ce me semble, mieux rendu par celui-ci :

Voilà pour quoi nos bras rendaient ces champs fertiles² ! »

« Ainsi, dit M. Amédée Guiard, se formait dans une obscure pension, par des études latines si bien appropriées à son jeune génie, le poète qui devait dominer son siècle de sa gloire éclatante³. »

1. Virgile : his nos consevimus agros !

Bucoliques. I, 72. Var.

2. Edition Ollendorf, Imprimerie nationale. *Odes et Ballades*, appendice, p. 393.

3. Amédée Guiard, *Virgile et Victor Hugo*, p. 29.

Pour se rendre compte de l'influence que Virgile exerça sur toute l'œuvre de Victor Hugo, on peut consulter : Samuel Chabert, *Virgile et l'œuvre de Victor Hugo*. Grenoble, 1909.

II. — POÉSIES PERSONNELLES.

Dans les autres œuvres poétiques de la première jeunesse que le Témoin a publiées immédiatement après les traductions, le vers est très souvent rempli et marqué par la double symétrie verbale ; chaque hémistiche ramène le même mot, à la même place :

Tu m'aimais sans transports, je t'aimais sans délire.

Raymond d'Ascoli, I, p. 264.

Est-ce le vent du Nord ? est-ce quelque ombre errante ?

Les Derniers Bardes, I, p. 272.

Colard à Charenton, Guizot à Sainte-Hélène ?

I, p. 288.

Le sens qu'il eut un jour, les sceaux qu'il eut neuf mois.

I, p. 291.

Leur nombre est un fléau, leur luxe est un scandale.

Le Télégraphe, I, p. 293.

Penser avec Pascal et rire avec Voltaire¹.

L'Enrôleur politique, I, p. 298, etc.

1. On retrouve cette symétrie binaire dans les vers plus courts que l'alexandrin, dans l'octosyllabe :

Phébus est sourd, Pégase est vieux.

A Gaspard de Pons, I, p. 255.

Fingal me voit, Fingal m'écoute.

Les Derniers Bardes, I, p. 279.

Et l'indigence et le repos.

Les Vous et les Tu, I, p. 306.

dans le décasyllabe :

Un cœur si pur, une vierge si belle.

Les deux âges, I, p. 248.

Victor Hugo avait écrit dans le *Conservateur littéraire*, 15 août 1820,

Un cœur si pur, une vierge aussi belle.

Deux alexandrins se suivent, répétant presque la même formule :

Pour la dernière fois nos harpes retentissent,
Pour la dernière fois nos harpes te maudissent¹.

Les Derniers Bardes, I, p. 282.

Ces poésies personnelles de la première jeunesse contiennent peu de groupes ternaires ; on en trouve quelques-uns dans les octosyllabes :

Mais adieu, gloire, honneurs, fumée.

.

Je vivais gai, content, sans chaînes.

Mes adieux à l'enfance (août 1818).

Edition Ollendorf, Imprimerie nationale, 1912. *Odes et Ballades*,
Appendice, p. 446.

Trésors, honneurs, et cœtera.

.

Les donne au diable, jure, peste.

L'Avarice et l'Envie, I, p. 262.

Donne tout, grâce, esprit, vertus.

Les Vous et les Tu, I, p. 309.

1. Parfois deux octosyllabes se suivent, avec la même construction et les mêmes mots :

Tu rendis mes plaisirs plus doux ;
Tu rendras mes peines moins vives.

Regrets, I, p. 260.

Chante l'hymen et ses disgrâces,
Chante l'amour et ses plaisirs.

A Gaspard de Pons, I, p. 255.

Adieu, pères, parents, amis.

Raymond d'Ascoli, I, p. 270.

Ils sont relativement peu nombreux dans les alexandrins :

Dessins, tissus, travaux de ta main diligente.

I, p. 265.

Adieu, bords de l'Arno, Toulouse, et toi, Florence.

Raymond d'Ascoli, I, p. 270¹.

Mais les gouffres des monts, la faim et les hivers.

Les Derniers Bardes, I, p. 280.

Que je perdis mon temps, mes frais, mon éloquence.

L'Enrôleur politique, I, p. 301.

Dans trois alexandrins seulement, chaque terme de la triade est précédé du même mot, peu important :

Vont changer de projets, de serments, de discours !

Le Télégraphe, I, p. 291.

Chez vous ou chez quelque autre, ou chez moi-même... En
[somme²,

L'Avarice et l'Envie, I, p. 261.

1. Victor Hugo a supprimé un de ces groupes ternaires. On lit dans le *Conservateur littéraire* (10 juin 1820) :

Tantôt gai, fier, heureux, si j'avais par mon zèle.

Le jeune Banni,

(premier titre de *Raymond d'Ascoli*).

2. Victor Hugo avait d'abord écrit sur le manuscrit :

Sortaient, je crois, de chez un défunt cardinal,

Pour aller d'un vieux prêtre empoisonner la vie.

Edition Ollendorf, Imprimerie nationale, 1912.

Odes et Ballades, Appendice, p. 417.

(Le premier de ces deux vers n'a pas de césure médiane.)

O fils du Béarnais, ô Louis, ô mon roi.

Réponse à M. Ourry (1818).

Edition Ollendorf, Imprimerie nationale, 1912. *Odes et Ballades*,

Appendice, p. 450.

Parfois le groupe ternaire contient une double symétrie verbale qui se place à la fin du vers :

Vous qui voulez la paix, ô Fitz-Jame, ô Villèle,
Chateaubriand,...

I, p. 302.

J'invoquais nos grands mots, la vertu, la victoire.

L'Enrôleur politique, I, p. 301.

Dans la satire intitulée *l'Enrôleur politique*, un double parallélisme remplit parfois un des hémistiches, le dernier :

Surtout si tu décris nos revers, nos succès.

I, p. 299.

Vous qui m'auriez fait grand, arts divins, arts que j'aime

I, p. 302.

ou le premier :

Vois Moscou, vois Berlin, et du Sud jusqu'au Nord.

I, p. 300.

Et Voltaire et Rousseau, que je n'ai jamais lus.

I, p. 301.

O Molière ! ô Boileau ! pourquoi, nobles esprits,

I, p. 302.

En se développant, cette formule ne va-t-elle pas devenir ternaire, puis carrée et partager l'alexandrin d'abord en quatre membres rythmiques dont trois

contiennent le même mot, puis en quatre membres à la fois rythmiques et homophones ? Les groupes de style ne vont-ils pas bientôt remplir tout l'alexandrin de leurs propres symétries et, par la répétition des mêmes mots, lui apporter non seulement plus de relief, mais aussi plus de sonorité ?

En lisant ces poésies personnelles de la première jeunesse, on constate que les tendances de l'esprit de Victor Hugo s'affirment et s'accusent.

Déjà la reprise du même mot devient un fréquent procédé de style ; elle est souvent encore asymétrique :

J'ai cultivé les fleurs que mon Emma cultive.

I, p. 265.

Je chantais à tes pieds, mes chants te semblaient doux.

Raymond d'Ascoli, I, p. 267.

Aux lauriers des héros ont uni leurs lauriers.

Les Derniers Bardes, I, p. 281.

Ces songes d'un instant qu'un autre instant détruit.

Discret avant-coureur de l'indiscrète histoire.

I, p. 289.

Et, comme ses honneurs, tes honneurs sont passés.

Le Télégraphe, I, p. 290.

Rimer sans auditeurs, mais rimer en repos,

L'Enrôleur politique, I, p. 297.

Déjà, dans *Raymond d'Ascoli* qui, il est vrai, date de juin 1820, mais que le Témoin a classé dans les œuvres

de la première jeunesse, la répétition du même mot commence à renforcer la strophe :

Adieu, ma belle amante ! adieu, ma tendre mère !
 Vous qui m'avez nourri, vous qui m'avez pleuré,...

.
 Adieu, bords de l'Arno, Toulouse, et toi, Florence ;

Adieu, frères, parents, amis ;

Ma jeune épouse, adieu ! l'instant fatal s'avance ;

Adieu surtout, hélas ! la trop douce espérance

Des baisers que tu m'as promis.

I, p. 270.

comme le fait déjà l'emploi des mêmes rimes :

Ce n'est pas qu'il m'ait vu, lorsque la nuit arrive,

Errer auprès de ton séjour ;

Ou, quand tu sors des bois, inquiète et pensive,

Veiller de loin sur ton retour.

Il n'a point entendu d'une oreille furtive,

Ces vers pour qui ton jeune amour

M'a promis des baisers, que ta pudeur craintive

Me refuse de jour en jour.

I, p. 267.

Déjà, dans un conte plaisant, les vers terminés souvent par la même rime, se succèdent avec de curieuses symétries syntaxiques et verbales :

Là, par un Grec c'est un vieux Turc volé,

Et puis le Grec par son maître sanglé,

Et puis le Turc que le cadi fait vendre,

Puis le cadi par l'émir empalé,

Et puis l'émir que le pacha fait pendre,

Puis le pacha, par le vizir pillé,
Livrant sa tête au fer d'un janissaire,
Et puis enfin le vizir étranglé...

I, p. 217.

Ainsi ce jeune génie suit sa pente et coule vers le
parallélisme à répétitions de mots.

CONCOURS ACADÉMIQUES

1817-1819

Quelle merveilleuse adolescence !

M. LOUIS BARTHOU ¹.

Si l'on parcourt « les trois essais académiques » que le Témoin a réunis au chapitre xxix du *Victor Hugo raconté*, on voit le groupe ternaire pénétrer progressivement dans l'alexandrin.

Le *Bonheur que procure l'étude dans toutes les situations de la vie* fut commencé le 18 mars et terminé le 7 avril 1817.

Le double parallélisme apparaît, non seulement dans la composition de cette pièce :

Quand la fraîche rosée.

.

Quand les oiseaux joyeux.

Victor Hugo raconté, II, p. 18.

1. Louis Barthou, *Victor Hugo*, élève de Biscarrat, p. 34.

Que j'aime à m'égarer.

Que j'aime, en parcourant.. . . .

II, p. 18.

Là, mon âme.

.

Là, mon cœur.

II, p. 18. Etc., etc.,

mais aussi dans de nombreux vers :

Oui, c'est toi que je chante et c'est toi que j'adore.

II, p. 17.

Suis-moi dans les dangers, suis-moi dans les combats.

II, p. 25

Vous vîtes ma naissance et vous verrez ma mort.

II, p. 20.

Il me reste mon âme, il me reste l'étude.

II, p. 21. Etc.,

Deux groupes carrés sont formés par la juxtaposition de groupes doubles :

Je revois mon foyer, mon bocage tranquille,

Mon aimable Tibulle et mon tendre Virgile.

II, p. 22.

Adieu donc, des forêts dômes touffus et sombres,

Adieu, ruisseau bruyant qui coule sous leurs ombres,

Adieu, modeste asile, adieu, lieux que j'aimais,

Je vous fuis, je vous fuis...

II, p. 24.

Un seul alexandrin contient un groupe ternaire ; les trois termes sont précédés des mêmes mots :

Loin du bruit, loin du trouble et loin de l'imposture.

II, p. 18.

Dans le *Discours sur les avantages de l'enseignement mutuel*, qui fut composé en mai 1819, les triades sont plus nombreuses :

Et marchant en désordre et sans chefs et sans lois.

II, p. 36.

S'alarme, les admire et reste sur la rive.

II, p. 41.

et la triple répétition du même mot rend parfois le vers plus sonore, plus plein :

Horace, ton ruisseau, ton champ, ton petit bois.

II, p. 32.

Leur âge, leur humeur, leurs plaisirs sont les vôtres.

II, p. 34.

Tu m'apprends leurs vertus, leur race, leurs couleurs,

II, p. 35.

Deux groupes doubles se balancent dans le même vers :

Esclaves ou tyrans, envieux ou jaloux !

II, p. 38.

« Victor Hugo, dit le Témoin, concourut encore en 1819. Le sujet proposé était : *l'Institution du Jury en France*¹. »

1. *Victor Hugo raconté*, ch. xxix, p. 13.

Cette pièce, « entièrement inédite », contient une dizaine de groupes ternaires, d'une structure fort variée.

Les cris des meurtriers, leur fureur, leur délire.

II, p. 45.

Sans voir, parmi les fleurs, l'encens, les chants de fête.

II, p. 46.

La grandeur de Henri, la Ligue et ses fureurs.

II, p. 48.

Entraînant au trépas, guerriers, vierges, vieillards.

II, p. 49.

Ces preuves, ces hasards, ce demi-jour funeste.

II, p. 53.

Prêtres, clercs, cardinaux, s'assemblaient un beau jour.

II, p. 57.

Fougueux, parfois subtils, mais jamais éloquents.

II, p. 59.

Si, profanant les lois, le culte et la morale.

II, p. 59.

Le groupe ternaire est précédé du même mot dans deux alexandrins :

Le centre des plaisirs, des arts et des amours.

II, p. 43.

Défenseur des Sirven, des Calas, des La Barre.

II, p. 48.

Quelques vers de ce dialogue semblent déjà obéir à la cadence ternaire ; l'accent les partage en trois membres rythmiques :

Sa belle épouse? — Arrête ! ô ciel ! ignores-tu ?

II, p. 44.

O Spinosa, du moins heureux dans tes systèmes.

II, p. 47.

Victor Hugo commence donc à enjamber non seulement la rime, mais l'hémistiche. « Une des premières tentatives, dit d'Eichthal, faites pour varier la cadence de l'alexandrin classique, a été de substituer à la coupe traditionnelle et fondamentale du vers en deux mesures principales, la coupe en trois mesures, avec atténuation ou même suppression de la césure à l'hémistiche (sixième syllabe)¹. »

Cette substitution se fera chez Victor Hugo progressivement et naturellement.

Déjà un groupe double, à répétition, s'inscrit dans un alexandrin trimétrique :

Que fait surtout, que fait ce roi, si jeune encore

II, p. 44.

Le balancement des mêmes mots, des mêmes expressions obéira-t-il et se superposera-t-il au balancement des trois accents qui découpent ainsi dans l'alexandrin des mesures nouvelles ? Un système symétrique de syntaxe viendra-t-il

1. Cité par Aae, *Le trimètre de Victor Hugo*, p. 19.

recouvrir exactement le système symétrique de l'accentuation ?

Dans la prose du premier *Bug-Jargal*¹, en 1818, on retrouve, fortement accusées, les mêmes tendances. La phrase-type du jeune romancier, celle qui traduit si fréquemment sa pensée, se compose de trois propositions, souvent juxtaposées, ou de trois segments que découpent les accents oratoires. De très nombreuses propositions sont partagées ainsi en trois membres rythmiques, longs ou courts ; quelques-unes se rapprochent du mouvement ternaire de l'alexandrin :

383. je commençais à concevoir quelque espérance.
 390. Toutes les bandes se replièrent vers les montagnes.
 408. je me sentais en quelque sorte consolé.

Etc.

Des fragments, des propositions de cette prose jeune et rapide ont la structure et la mesure du trimètre :

390. que Bug-Jargal avait quitté le Morne-Rouge,
 407. se transformer en fils du roi de Gamboa.
 404. On enleva la jeune épouse à son époux.
 418. ce n'était pas pour leur donner la clef des champs.

Etc.

Dans ce style martelé, les groupes ternaires balancent aussi les mêmes mots :

1. Le premier *Bug-Jargal* se trouve dans le *Victor Hugo raconté*, t. I. Cf. Thèse principale : *Le groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo, romancier* (1818-1831) (Le premier *Bug-Jargal*).

ODES ET POÉSIES DIVERSES

1822

En 1822, le jeune poète publie son premier livre :
Odes et poésies diverses.

Ce recueil contient, dans l'ordre suivant,

24 *Odes* :

- I. Le Poète dans les Révolutions.
- II. La Vendée.
- III. Les Vierges de Verdun.
- IV. Quiberon.
- V. Le rétablissement de la statue de Henri IV.
- VI. La mort du duc de Berry.
- VII. La naissance du duc de Bordeaux.
- VIII. Le baptême du duc de Bordeaux.
- IX. Vision.
- X. Buonaparte.
- XI. La Lyre et la Harpe.

- XII. Moïse sur le Nil.
- XIII. Le Dévouement.
- XIV. A l'Académie des Jeux Floraux.
- XV. Le Génie.
- XVI. La fille d'O-Taïti.
- XVII. L'homme heureux.
- XVIII. Le Regret.
- XIX. Au vallon de Chérizy.
- XX. A Toi.
- XXI. La Chauve-souris.
- XXII. Le Nuage.
- XXIII. Le Cauchemar.
- XXIV. Le Matin.

et 3 poésies diverses¹ :

- I. Raymond d'Ascoli.
- II. Idylle.
- III. Les Derniers Bardes.

La plus ancienne de ces *Odes* : *Les Vierges de Verdun*, est datée d'octobre 1818 ; la plus récente : *Au vallon de Chérizy*, de juillet 1822. Quatre années de poésie ! Victor Hugo avait seize ans quand il écrivit la première de ces pièces, vingt ans quand il acheva la dernière !

1. Plus tard les *Poésies diverses* disparaîtront du recueil des *Odes et Ballades* et seront publiées dans le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, au chapitre intitulé : *Les Bêtises que M. Victor Hugo faisait avant sa naissance*.

LE GROUPE BINAIRE.

En 1822, la forme de style la plus familière au jeune poète est le groupe binaire.

Quelques corrections, faites sur des *Odes* déjà publiées dans le *Conservateur littéraire*¹, montrent que Victor Hugo recherche

la double symétrie verbale :

Le rétablissement de la statue de Henri IV.

Plaisir, guide leurs pas ; joie, anime leurs chants.

Conservateur littéraire, 6 mai 1820.

Mélez vos pas joyeux, mélez vos heureux chants.

Odes, 1822, p. 79.

1. D'autres retouches, faites plus tard, au cours des éditions successives, aboutissent à la reprise du même mot dans le vers qui termine la strophe.

Les Vierges de Verdun.

Charlotte au cœur d'airain, qui vous vengea d'avance ;

Elisabeth, cet ange de nos bords ;

Et Sombreuil, qui trahit par ses pâleurs soudaines

Le sang glacé des morts circulant dans ses veines ;

Et Cazotte enviant le prix de ses efforts.

Conservateur littéraire, 5 juin 1819.

Charlotte au cœur d'airain, qui vous vengea d'avance ;

Cazotte, Elisabeth, si malheureuse en vain ;

Et Sombreuil, qui trahit par ses pâleurs soudaines

Le sang glacé des morts circulant dans ses veines ;

Martyres, dont l'encens plaît au Martyr divin !

Edition de 1827.

Charlotte au cœur d'airain était primitivement Charlotte au front d'airain.

Pierre Dubois, *Bio-bibliographie de*

Victor Hugo, p. 18.

On lit dans l'édition définitive de 1828 : Charlotte, autre Judith.

La Vendée.

Loin de leurs champs détruits et de leur chaume en cendre.

Conservateur littéraire, 5 février 1820.

Loin de leur temple en deuil et de leur chaume en cendre.

Odes, 1822, p. 51,

Cette double symétrie devient fréquente dans l'alexandrin de Victor Hugo,

parce qu'elle permet la reprise éloquente de l'idée :

C'est un père à genoux, c'est un frère en alarmes.

La mort du duc de Berry, p. 82.

C'est Dieu qui l'a donné, le Dieu de la prière,

P. 90.

C'est Dieu qui l'a donné, le Dieu de la victoire !

La naissance du duc de Bordeaux, p. 90.

Rois des combats du chant, rois des jeux de la lyre.

A l'Académie des Jeux Floraux, p. 271.

Reste, ô jeune étranger ! reste, et je serai belle.

La fille d'O-Taïti, p. 282.

Je ne suis point coupable et ne suis point heureux !

La Chauve-souris, p. 355.

et aussi parce qu'elle convient à l'antithèse :

Dans la nuit des forfaits, dans l'éclat des victoires.

P. 114.

1. On retrouve ce double parallélisme à la fin d'une strophe :

Mais à quoi bon ? La fleur passe comme la vie,
L'oiseau fuit comme le bonheur !

Le Regret, p. 344.

.
Il passa par la gloire, il passa par le crime.

Buonaparte, p. 116.

N'est-il plus d'opprimés ? n'est-il plus de bourreaux ?

Le Dévouement, p. 269.

Roi du feu qui féconde et du feu qui dévore.

La Lyre et la Harpe, p. 254.

L'une est dans le passé, l'autre dans l'avenir !

Au vallon de Chérizy, p. 349.

Chaque hémistiche d'un alexandrin contient un groupe binaire :

Du trône et des partis, des camps et de l'autel.

La naissance du duc de Bordeaux, p. 95.

La répétition des mêmes mots est parfois rendue plus sensible par le procédé du *renversement*, du *chiasme* :

Daigne vivre pour moi, pour toi laisse-moi vivre.

A Toi, p. 353.

Iris brille dans l'air, dans les champs brille Flore.

P. 252.

.
Tout s'achève dans lui, par lui tout recommence.

La Lyre et la Harpe, p. 253.

Dès 1818, les deux membres de l'alexandrin se plient souvent au même parallélisme verbal :

J'entends des chants de mort ; j'entends des cris de fête.

Les Vierges de Verdun, p. 54.

et, dès 1820, la répétition symétrique d'une rime intéressante vient s'ajouter à la reprise du même mot :

Et, troublant leurs conseils, dispersant leurs phalanges.

Le Baptême du duc de Bordeaux, p. 99.

LE GROUPE TERNAIRE.

Les groupes ternaires sont devenus fréquents, en 1820-1821, dans les *Lettres à la fiancée* et surtout dans le roman de *Han d'Islande*¹. Leur nombre augmente sensiblement dans les poésies de Victor Hugo.

Ils sont parfois développés sur deux vers consécutifs² :

L'oiseau qui fuit l'oiseau, l'eau que souille un reptile,
Et le jonc qu'agite le vent !

Au vallon de Chérizy, p. 347.

L'un contient une double symétrie verbale :

C'est un père à genoux, c'est un frère en alarmes,
Une sœur qui n'a point de larmes.

La mort du duc de Berry, p. 82.

on rougit de ses peines,
Des innocents chagrins, des souvenirs touchants ;

Le Regret, p. 345.

1. Cf. thèse principale : *Le groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo romancier* (1818-1831) (*Han d'Islande*).

2. De même, dans les octosyllabes :

Contemplant ces vastes rivages,
Ces grands fleuves, ces bois sauvages.

Le Génie, p. 276.

De 1818 à 1822, les groupes ternaires s'inscrivent de façons très différentes dans l'alexandrin sans lui apporter un rythme caractéristique :

Les trois tombeaux, le char, les échafauds funèbres.

Les Vierges de Verdun (octobre 1818), p. 59.

Où l'aspect de Henri, ses vertus, sa mémoire.

P. 77.

Où courez-vous ? — Quel bruit naît, s'élève et s'avance ?

La statue de Henri IV (février 1819), p. 78.

Qu'elles n'ont plus ce fils, cet époux et ce père.

La Vendée (1819), p. 50.

Demain, souillés de cendre, humbles, courbant nos têtes.

P. 81.

Sa force, ses doux soins, son amour assidu ?

P. 83.

Au bruit sourd des clairons, peuple, prêtres, soldats.

La mort du duc de Berry (février 1820), p. 86.

Naître, vivre et mourir dans le champ paternel !

Au vallon de Chérizy (juillet 1821), p. 350.

Et, parmi les bûchers, le deuil et les décombres.

Le Dévouement (décembre 1821), p. 265.

Aime ! Eros règne à Gnide, à l'Olympe, au Tartare.

La Lyre et la Harpe (avril 1822), p. 254.

La dislocation de l'alexandrin devient ainsi, dès les premières *Odes*, très sensible.

Les groupes ternaires qui répètent le même mot sont

encore très rares et chacun d'eux a son mouvement propre :

Si sa mère, et sa veuve, et sa fille, éplorées,

La Vendée (1819), p. 49.

On vous rendra la paix, la liberté, la vie ;

P. 64.

Tous succombaient sans peur, sans faste, sans murmure.

Quiberon (du 11 au 17 février 1821), p. 66.

Et vous, ô leurs parents, leurs épouses, leurs mères !

Le Dévouement (décembre 1821), p. 267.

QUELQUES TRIMÈTRES.

Quelques alexandrins de ces premières *Odes* semblent frappés, à intervalles égaux, de trois accents qui les partagent en trois membres rythmiques :

Voyait Moreau monter au char de la victoire.

Les Vierges de Verdun (octobre 1818), p. 56.

Je me disais : la Seine arrose encore Ivry.

P. 77.

Et l'étranger viendra chercher dans nos murailles.

Le rétablissement de la statue de Henri IV (février 1819), p. 87.

1. Les octosyllabes contiennent quelques groupes ternaires :

Arbres, gazons, rians asiles.

Au vallon de Chérizy (juillet 1822), p. 349.

Les trois termes y sont précédés des mêmes mots :

O joie ! ô triomphe ! ô mystère.

La naissance du duc de Bordeaux (octobre 1820), p. 90.

Quel bien ? quel trésor ? quel honneur ?

Le Dévouement (décembre 1821), p. 267.

L'eau du saint fleuve emplit sa gourde voyageuse ;

Le baptême du duc de Bordeaux (mai 1821), p. 102.

Un nœud de fleurs se mêle aux fers qui nous enlacent ;

Le Dévouement (décembre 1821), p. 264.

Et quand ton âme au ciel s'envole dans un songe.

Le Cauchemar (avril 1822), p. 362.

Victor Hugo avait écrit en octobre 1818 :

Nos bannis, affrontant la mort et l'indigence.

(*Conservateur littéraire*), 5 juin 1819.

Ce vers devient, en 1822, dans le premier livre des *Odes* :

Quand nos bannis, *bravant* la mort et l'indigence.

Les Vierges de Verdun, p. 57.

Ainsi on sent, dans ces quelques vers, une lutte entre l'accent traditionnel, qui reste toujours perceptible, et les accents personnels qui martèlent la pensée de Victor Hugo. On peut cependant affirmer que, dès les premières *Odes*, son alexandrin tend à prendre la mesure trimétrique¹.

1. Les deux *Odes* : *Louis XVII* et *Jéhovah*, que Victor Hugo a écrites en décembre 1822 et insérées dans la seconde édition de 1823, ne contiennent que deux groupes ternaires :

Séraphins, prophètes, archanges.

Louis XVII, p. 70,

Oui, les anges, les saints, les sphères étoilées,

Jéhovah, p. 337.

Un vers, placé au début de la première et de la dernière strophe de *Jéhovah*, est frappé de trois accents symétriques :

Gloire à Dieu seul ! Son nom rayonne en ses ouvrages !

P. 335-337.

NOUVELLES ODES

1824

En 1824, Victor Hugo publia son second livre de poésie, intitulé : *Nouvelles Odes*. Ce recueil comprenait vingt-huit *Odes*, présentées dans l'ordre suivant :

- I. A mes vers.
- II. Le Poète.
- III. L'Histoire.
- IV. La Bande noire.
- V. A mon Père.
- VI. Le Repas libre.
- VII. La Liberté.
- VIII. La Guerre d'Espagne.
- IX. A l'Arc de Triomphe de l'Etoile.
- X. La Mort de Mlle de Sombreuil.
- XI. L'Ame.
- XII. Le Chant de l'Arène.
- XIII. Le Chant du Cirque.

- XIV. Le Chant du Tournoi.
- XV. Le Sylphe.
- XVI. La Grand'mère.
- XVII. Epitaphe.
- XVIII. Mon enfance.
- XIX. Ballade.
- XX. A G.....y.
- XXI. Le Paysage.
- XXII. Encore à toi !
- XXIII. Son Nom.
- XXIV. Actions de Grâces.
- XXV. A mes Amis.
- XXVI. A l'Ombre d'un Enfant.
- XXVII. L'Ante-Christ.
- XXVIII. Le Dernier chant¹.

Toutes ces *Odes*, sauf le *Chant de l'Arène*, le *Chant du Cirque*, le *Chant du Tournoi*, qui sont datées de janvier 1824, ont été composées en 1823.

LA RÉPÉTITION DU MÊME MOT.

Dans les *Nouvelles Odes*, la triple répétition du même mot vient partager en trois éléments syntaxiques la longue énumération :

1. En 1828, le titre *A mes vers* sera remplacé par celui-ci : *A mes Odes* ; trois *Odes* deviendront des *Ballades* : *Le Sylphe*, *La Grand'mère* et *Ballade*, qui s'appellera : *Une Fée*.

Oh ! parmi les soleils, les sphères, les étoiles,
 Les portiques d'azur, les palais de saphir,
 Parmi les saints rayons, parmi les sacrés voiles,
 Qu'agite un éternel zéphyr ;

A l'ombre d'un enfant, p. 389.

Victor Hugo ne place pas encore le même mot devant les six termes de l'énumération ; celle-ci se compose de trois éléments syntaxiques, qui contiennent une double répétition, symétrique.

Je n'ai ni lourd bâton, ni lance redoutée,
 Point de longs cheveux noirs, point de barbe argentée,
 Ni d'humble chapelet, ni de glaive vainqueur.

Le Sylphe, p. 440.

La reprise fréquente de la conjonction *et* devient cependant, dès 1824, un véritable procédé de style ; elle précède parfois presque tous les termes de la longue énumération ¹.

Il pleure, ô belle enfance, et ta grâce et tes charmes,
 Et ton rire innocent et tes naïves larmes,
 Ton bonheur doux et turbulent,
 Et, loin des vastes cieux, l'aile que tu reposes,
 Et, dans les jeux bruyants, ta couronne de roses
 Que flétrirait son front brûlant !

1. En 1824, l'énumération s'allonge. Une seule remplit les trois premières strophes de *La Bande Noire* :

O murs ! ô créneaux ! ô tourelles !..

P. 129.

Etc.

Il en est de même pour les trois premières strophes de *Son Nom*.

Le parfum d'un lys pur, l'éclat d'une auréole,
 La dernière rumeur du jour.., etc.

P. 381.

Il accuse et son siècle, et ses chants, et sa lyre,
 Et la coupe enivrante où, trompant son délire,
 La gloire verse tant de fiel,
 Et ses vœux, poursuivant des promesses funestes,
 Et son cœur, et la Muse, et tous ces dons célestes,
 Hélas ! qui ne sont pas le ciel !

Le Poète, p. 246.

Dès 1824, le mot commence à rendre plus saillants les contours de la strophe comme il rend déjà plus nets les membres du vers. La répétition accuse les rythmes.

LE GROUPE BINAIRE.

Plus souvent qu'en 1822, le même mot revient dans l'alexandrin :

Retourner radieuse au radieux séjour !

P. 295.

Vole de fleur en fleur, de montagne en montagne.

L'Ame, p. 293.

J'appelais le Seigneur ; le Seigneur est venu.

Actions de Grâce, p. 385.

Donne-nous donc tes mains dans nos mains réchauffées.
 Chante-nous quelque chant de pauvre troubadour.

*La Grand' Mère, p. 446.
 Etc.*

Maintenant la double répétition du même mot vient fréquemment appuyer le balancement de l'antithèse, qui

est la figure de pensée la plus familière à l'esprit du poète :

Le flot qui le repousse et le flot qui l'entraîne !

Le Poète, p. 247.

Ils voyaient leurs devoirs où nous voyons nos droits.

La Bande noire, p. 136.

Je ne veux point d'esclave et ne veux point de maître ;

L'Ame, p. 290.

Point de longs cheveux noirs, point de barbe argentée,
Ni d'humble chapelet, ni de glaive vainqueur.

Le Sylphe, p. 440.

J'aurais été soldat, si je n'étais poète.

Mon Enfance, p. 365.

L'extase qui l'amène et l'effroi qui le suit¹.

Actions de Grâces.

Je m'enivre d'absinthe ; enivrez-vous de miel.

Le Dernier chant, p. 175.

Chaque hémistiche contient une antithèse :

Les papillons sont lourds, les colibris sont laids,

Le Sylphe, p. 442.

Au parallélisme des mots vient s'ajouter la répétition
symétrique des mêmes sons :

Le roulement des chars, le sifflement des balles ;

Mon Enfance, p. 367.

1. Edition de 1828 :

L'effroi qui le précède et l'effroi qui le suit.

Cette correspondance des mêmes mots met en relief, dans l'alexandrin, quelques accents secondaires :

$$1 + 5' \quad , \quad 1 + 5'$$

Là rampent les ingrats ; là règnent les méchants.

Paysage, p. 373

Viens, c'est ici l'écueil ; viens, c'est ici le port !

Építaphe, p. 320.
Etc.

$$2 + 4' \quad , \quad 2 + 4'$$

A toi l'hymne d'amour ! à toi l'hymne d'hymen !

Encore à Toi, p. 377.

Largesse, ô chevaliers ! largesse aux suivants d'armes !

Le Chant du Tournoi, p. 307.
Etc.

Ainsi, par la répétition, l'alexandrin s'habitue à certains rythmes.

Le plus souvent la symétrie syntaxique coupe chaque hémistiché en deux membres isosyllabiques ; dans chaque moitié du vers, le premier accent est plus faible que le second :

$$3 + 3' \quad , \quad 3 + 3'$$

Sans les chants de sa voix, sans les sons de sa lyre.

Le Poète, p. 247.

Sa pensée est sans aile, et son cœur est sans flamme ;

L'Ame, p. 295.

Les venins aux parfums et le miel au poison.

L'Antéchrist, p. 317.

Votre monde est borné, votre souffle est mortel !

Le Dernier Chant, p. 175.

Etc.

Le même son est relevé par ces accents secondaires :

Vont souffrir sans orgueil et mourir sans combat.

Le Chant du Cirque, p. 305.

Je tiendrai peu de place et ferai peu de bruit.

Le Sylphe, p. 440.

LE GROUPE TERNAIRE.

Dans les *Nouvelles Odes*, la triple répétition devient un procédé de composition.

La même expression *Il viendra* se trouve au début des trois premières strophes de l'*Antechrist* ; trois strophes de *La Bande noire* commencent par *J'aimais*, p. 131.

Dans une strophe de *La Liberté*, on entend, on voit revenir à la même place, au début du vers, cette exclamation :

Peuple heureux !

Peuple heureux !

Peuple trois fois heureux.

P. 151.

Trois vers, qui se suivent, répètent le même mot :

C'est toi, dont le regard éclaire ma nuit sombre ;

Toi, dont l'image luit sur mon sommeil joyeux ;

C'est toi qui tiens ma main quand je marche dans l'ombre.

Encore à Toi ! p. 377

la même construction :

Dis-nous quel divin signe est funeste aux fantômes ;
 Quel ermite dans l'air vit Lucifer volant ;
 Quel rubis étincelle au front du roi des gnômes ;

La Grand'Mère, p. 446.

Ainsi, la symétrie verbale s'impose de plus en plus fortement, dès 1823, à l'esprit de Victor Hugo.

A cette époque, *le groupe ternaire, sans répétition, devient rare dans l'alexandrin* :

Chars, coursiers et soldats, pressés de toutes parts.

A mon père, p. 140.

Je suis le roi banni, superbe et solitaire,

L'Ame, p. 289.

Je suis l'enfant de l'air, un sylphe, moins qu'un rêve

Le Sylphe, p. 440.

Et, soit que mon luth pleure, ou menace, ou console,

Le Dernier Chant, p. 174.

Ce ne sont encore que des mots d'une faible valeur et d'un faible poids (prépositions, articles, conjonctions), qui se trouvent placés devant les trois éléments du groupe :

Peuples de l'aquilon, du couchant, du midi,

La Guerre d'Espagne, p. 158.

Quelque secret d'amour, de joie ou d'harmonie,

L'Ame, p. 290.

Quand, roi vêtu d'azur, et de nacre, et de moire.

Le Sylphe, p. 442.

Il est des jours de paix, d'ivresse et de mystère,

A G.....y, p. 371.

Son avenir de gloire, et d'amour, et d'orgueil,

Actions de Grâces, p. 384.

La France a des palais, des tombeaux, des portiques,

A l'Arc de Triomphe, p. 163.

Sans craindre le chasseur, l'orage ou le vertige.

A mes vers, p. 121.

Où, parmi l'églantier, le saule ou le glaïeul.

Paysage, p. 374.

Oh ! parmi les soleils, les sphères, les étoiles.

A l'Ombre d'un Enfant, p. 389.

Et son cœur, et la Muse, et tous ces dons célestes.

Le Poète, p. 246.

T'annoncent et l'enfance, et la vie, et le jour.

Paysage, p. 375.

Ce groupe ternaire à répétition symétrique découpe

souvent l'alexandrin en quatre segments rythmés ; les accents tendent ainsi à acquérir une force égale :

Il accuse et son siècle, et ses chants, et sa lyre.

Le Poète, p. 246.

Car les jours, et les ans, et les siècles ne tracent

L'Histoire, p. 126.

Sur les pas des Moreau, des Condé, des Xaintrailles,

A mon Père, p. 140.

Et de ciel, et de tombe, et de vie éphémère.

La Grand' Mère, p. 447.

Il viendra, -- quand l'orgueil, et le crime, et la haine.

L'Antechrist, p. 314.

(Il est à remarquer que Victor Hugo met toujours, dans le groupe coordonné, une virgule avant la conjonction *et* ; la pause se trouve renforcée par cette ponctuation, et aussi le rythme.)

QUELQUES TRIMÈTRES.

Cette symétrie des mots, qui renforce la valeur des accents secondaires, rend beaucoup moins sensible la pause de l'hémistiche ; mais aucun de ces groupes de style ne s'adapte encore à la cadence ternaire dont plusieurs vers sont frappés.

On vous voyait, suivis de sylphes et de fées.

A mes Vers, p. 122.

Qu'il passe en paix, au sein d'un monde qui l'ignore

Le Poète, p. 245.

Et j'accourus, portant des palmes et des fleurs.

La Liberté, p. 149.

Le juste en pleurs se fait un ciel de sa vertu.

La Mort de Mlle de Sombreuil, p. 171.

Le roi du mal, armé du sceptre des supplices.

L'Ame, p. 292.

Les sénateurs, vêtus d'augustes laticlaves.

Le Chant du Cirque, p. 305.

Et l'éperon froissant les rauques étriers,

Mon Enfance, p. 366.
Etc.¹

Quelques-uns de ces trimètres de 1823 renferment une double répétition de mots :

On vous voyait, suivis *de* sylphes et *de* fées.

A mes Vers, p. 122.

Et j'accourus, portant *des* palmes et *des* fleurs.

La Liberté, p. 149.

Le principal groupe de style de Victor Hugo, le groupe ternaire, ne viendra-t-il pas bientôt s'y inscrire ?

Dans les strophes des *Nouvelles Odes*, souvent trois vers se terminent par la même rime ; mais ces trois

1. Le vers suivant, qui reste tel quel dans l'édition de 1827 :

Ne compte plus craintive, en sa pénible attente

deviendra trimétrique, en 1828, dans le texte définitif :

Ne compte plus, assise aux portes de sa tente.

A mon Père, p. 140.

rimes sont toujours coupées, séparées ; on peut prévoir, étant donné le mouvement qui emporte le style, qu'elles ne tarderont pas à se rapprocher et qu'elles formeront par leur succession un nouveau groupe ternaire à finale homophone ; alors la strophe aura une plus forte harmonie.

· LE GROUPE CARRÉ.

C'est en 1823-1824 que la quadruple répétition s'introduit dans le poème et dans la strophe et dans le vers.

Quatre strophes du *Chant de l'Arène* débutent par le même verbe, à l'impératif : *Venez*. p. 298.

Quatre vers qui se suivent commencent par le même adjectif, en exclamation :

Sans craindre le chasseur, l'orage ou le vertige,
 Heureux l'oiseau qui plane et l'oiseau qui voltige !
 Heureux qui ne veut rien tenter !
 Heureux qui suit ce qu'il doit suivre !
 Heureux qui ne vit que pour vivre,
 Qui ne chante que pour chanter !

A mes Vers, p. 121.

Un groupe de quatre comparaisons, précédées du même adverbe, s'inscrit dans un quatrain :

Je t'aime comme un être au-dessus de ma vie,
 Comme une antique aïeule aux prévoyants discours,
 Comme une sœur craintive, à mes maux asservie,
 Comme un dernier enfant, qu'on a dans ses vieux jours.

Encore à Toi ! p. 378.

D'autres groupes se développent sur deux vers :

A toi ! toujours à toi ! Que chanterait ma lyre ?
A toi l'hymne d'amour ! à toi l'hymne d'hymen !

Encore à Toi ! p. 377.

Des colosses d'airain, des vases de porphyre,
Des ancres, des drapeaux que gonfle le zéphire,

Le Chant du Cirque, p. 304.

Ce groupe carré, qui se dégage peu à peu des groupes binaires, commence en 1823 à pénétrer dans l'alexandrin :

Rome et ses dieux, Memphis et ses noirs mausolées.

A l'Arc de Triomphe, p. 164.

Foule la pourpre et l'or, et l'ambre et le corail¹.

La Liberté, p. 151.

Un alexandrin est composé de quatre termes, non rythmiques, précédés du même adjectif possessif :

Ses tours, ses portes d'or, ses pièges, ses trophées.

A G.....y, p. 372.

Le groupe carré ne va-t-il pas bientôt se superposer exactement aux quatre membres égaux du tétramètre ?

LA QUINQUE.

En 1823, cinq termes d'une énumération remplissent l'alexandrin :

1. Dans les premières éditions, une virgule est ainsi placée, coupant le groupe, accusant la césure, à la fin du premier hémistiche.

Empires, potentats, cités, royaumes, princes !

La Guerre d'Espagne, p. 159.

Une quinke, inscrite sur deux vers, répète cinq fois
le même article :

Oh ! parmi les soleils, les sphères, les étoiles,
Les portiques d'azur, les palais de saphir,

A l'Ombre d'un Enfant, p. 389.

ODES ET BALLADES

1826

I. — LES *ODES*.

Ce troisième volume de poésie contient treize *Odes* nouvelles :

- I. A M. Alphonse de L...
- II. A M. de Chateaubriand.
- III. Les funérailles de Louis XVIII.
- IV. Le Sacre de Charles X.
- V. Au colonel G. A. Gustaffson.
- VI. Les Deux Iles.
- VII. Un Chant de Fête de Néron.
- VIII. A
- IX. A une Jeune Fille.
- X. Le Portrait d'une Enfant.
- XI. Aux ruines de Montfort-l'Amaury.
- XII. Le Voyage.
- XIII. Promenade.

Toutes ces *Odes* ont été composées de juin 1824 à novembre 1825.

L'ÉNUMÉRATION DANS L'ALEXANDRIN.

Les groupes de mots s'allongent et l'alexandrin, qui les reçoit, est de plus en plus martelé par les accents.

Quatre termes le coupent :

Castor, Pollux, l'Élide et les Jeux des vieux temps.

A M. Alphonse de L...., p. 185.

Tout périt ! jaspé, marbre, et porphyre, et statues.

Un Chant de fête de Néron, p. 325.

Foulant créneaux, ogive, écussons, astragales.

Aux ruines de Montfort-l'Amaury, p. 395.

Cinq exclamations le hachent :

Honte ! opprobre ! malheur ! anathème ! vengeance !

Les Deux Iles, p. 224.

L'énumération continue son œuvre de dislocation.

LE GROUPE TERNAIRE.

La triple symétrie verbale apparaît plus souvent dans la construction de la strophe, dont trois vers commencent par les mêmes mots :

Puisque du meurtrier les nations vassales

Courbent leurs fronts tremblants sous ses mains colossales;

Puisque sa volonté des princes est la loi ;
 Puisqu'il est le soleil qui domine leur sphère...

Au colonel G. A. Gustaffson, p. 215.

En vain, pour dissiper cette ingrate folie,

En vain Dieu s'est manifesté ;

En vain un conquérant, aux ailes enflammées.

Le Sacre de Charles X, p. 202.

C'est un enfant des Scandinaves ;

C'est Gustave, fils des Gustaves ;

C'est un exilé, c'est un Roi¹.

Au colonel G. A. Gustaffson, p. 214.

Les groupes ternaires se rapprochent, se mêlent, s'im-
 briquent :

1. Ce dernier exemple montre que des groupes plus longs que le ternaire
 introduiront bientôt leurs symétries verbales dans toute la strophe :

Groupe carré :

Il céda — Dieu montrait, par cet exemple insigne,

Qu'il refuse parfois la victoire au plus digne ;

Que plus tard, pour punir, il apparaît soudain ;

Qu'il fait seul ici-bas tomber ce qu'il élève,

Et que pour balancer Bonaparte et son glaive,

Il fallait déjà plus que le sceptre d'Odin !

Au colonel G.-A. Gustaffson, p. 215

Quinque :

Malheur à qui dira : « Ma mère est adultère ! »

A qui voile un cœur vil sous un langage austère !

A qui change en blasphème un serment effacé !

Au flatteur médisant, reptile à deux visages !

A qui s'annoncera sage entre tous les sages !

Oui, malheur à cet insensé !

A M. Alphonse de L..., p. 183.

Tu règues cependant ! Tu règues sur toute âme,
 Dont ce siècle glacé n'a pas éteint la flamme ;
 Sur tout cœur né pour croire, aimer et secourir ;
 Sur tous ces chevaliers...

Au colonel G. A. Gustaffson, p. 218.

et ils créent dans l'alexandrin des coupes variées :

Mortels ! gloire, plaisirs, biens, tout est vanité !

A M. Alphonse de L..., p. 184.

Il faut l'onde en courroux, l'écueil et la nuit sombre

A M. de Chateaubriand, p. 191.

En tous lieux où la foi, l'honneur et le génie

Au colonel G. A. Gustaffson, p. 218.

Ainsi donc aujourd'hui, demain, après encore

Le Voyage, p. 399.

Cependant, en 1826 (le génie du poète acquiert des habitudes), le groupe ternaire, celui qui ne répète pas le même mot, se place parfois tout entier dans le premier hémistiche :

Chante, juge, bénis ; ta bouche est inspirée !

A M. Alphonse de L..., p. 187.

Mères, enfants, vieillards, gémissent réunis.

Les funérailles de Louis XVIII, p. 193.

L'or, la moire et l'azur parent les noirs piliers.

Le Sacre de Charles X, p. 204.

Naître, grossir, tonner sur ces sublimes têtes.

Au colonel G. A. Gustaffson, p. 212.

parfois aussi dans le second hémistiché¹ :

Les peuples qu'ils viendront juger, punir, absoudre.

A M. Alphonse de L...., p. 181.

De rendre à nos sujets paix, amour, équité.

P. 206,

Entre, ô peuple ! — Sonnez, clairons, tambours, fanfare !

Le Sacre de Charles X, p. 208.

La bouche du mortier, large, noire et sonore.

Les Deux Iles, p. 228.

Quelques-uns de ces groupes ternaires, qui ne répètent pas le même mot, sont nettement allitérés ; la musique verbale entre de toutes les façons dans l'alexandrin.

Quelques triades seulement ont leurs termes précédés du même mot :

Resplendissant d'éclairs, de rayons, d'auréoles.

A M. Alphonse de L...., p. 184.

Tout chargé de faisceaux, de sceptres, de couronnes.

Les funérailles de Louis XVIII, p. 195.

Il rit, il est tranquille, il visite à cette heure².

Le Voyage, p. 400.

1. On retrouve ces mêmes dispositions dans les alexandrins des *Ballades* :

Pères, femmes, époux, tout tombe sous le glaive.

Hymne oriental.

Alors tout s'éteignit, flammes, rires, phosphore.

Les Deux Archers, p. 473.

2. De même, dans l'octosyllabe :

Sans cour, sans guerriers, sans hérauts.

Les funérailles de Louis XVIII, p. 198.

En 1826, aucun de ces alexandrins, qui contiennent des groupes ternaires, n'est partagé en trois membres rythmiques, comme les suivants :

Cachons ce luth. Mes chants peut-être auraient vécu !

A M. Alphonse de L..., p. 179.

Et Charles sept, guidé par Jeanne encor ravie ;

Le Sacre de Charles X, p. 207.

Votre œil d'azur, miroir de paix et d'innocence,

A une jeune fille, p. 392.

Sur un débris qui fut un mur de citadelle.

Aux ruines de Montfort-l'Amaury, p. 394.

Ne t'en va pas avant d'avoir, triste et pensive.

Le Voyage, p. 398.

Un vers, dont le mouvement se rapproche de celui du trimètre, contient une double symétrie verbale :

Néron le veut ; ces tours, ces dômes tomberont.

Un Chant de fête de Néron, p. 325.

Dans quelques groupes ternaires de 1826, deux éléments sont précédés des mêmes mots :

Mais quoi ! le char s'ébranle et m'emporte, et te laisse...

P. 397.

Qu'importent les bois verts, la moisson, la colline,

P. 399

Sans toi ! sans ton sourire et ton regard joyeux !

Le Voyage, p. 399.

Mais, à cette date, le grand vers à effet est toujours celui qui renferme une double symétrie verbale ; si l'on relit la plus belle de ces *Odes*, celle qui est dédiée à M. Alphonse de Lamartine, on verra quels effets à la fois variés et puissants le poète de vingt-quatre ans sait tirer de ce procédé très simple :

Plus de rébellions ! plus de guerres civiles !

P. 182.

Dagon va s'écrouler, Baal va disparaître

P. 182.

Un Dieu compte vos jours, un Dieu règne en vos fêtes.

P. 183.

Jour d'éternels tourments ! jour d'éternel bonheur !

P. 184.

Et la porte céleste, et la porte infernale.

P. 184.

Où donc est leur Olympe ? où donc est leur Parnasse ?

P. 185.

A-t-il le char de Mars ? A-t-il l'arc d'Apollon ?

P. 185.

Elle outrageait Homère, elle attaquait le Dante.

P. 187.

La double symétrie verbale apparaît même dans chaque hémistiche :

Dans vos biens, dans vos maux, à toute heure, en tout lieu !

A M. Alphonse de L..., p. 183.

Un octosyllabe est composé par la répétition de la même exclamation :

L'éternité ! L'éternité !

A M. Alphonse de L., p. 184.

L'alexandrin contiendra-t-il bientôt le même cri dans chacun de ses membres rythmiques ?

II. LES BALLADES.

L'édition de 1826 contient 10 *Ballades*.

- I. A Trilby, le lutin d'Argail.
- II. Le Géant.
- III. La fiancée du Timbalier.
- VI. La Mêlée.
- V. Les deux Archers.
- VI. L'Aveu du Châtelain¹.
- VII. Hymne oriental².
- VIII. A un Passant.
- IX. La Ronde du Sabbat.
- X. La Fée et la Péri.

La plupart de ces *Ballades* ont été écrites en 1825.

1. *L'Aveu du Châtelain* changera de titre en 1828 et deviendra : *Ecoute-moi, Madeleine*.

2. *Hymne oriental* passera dans le recueil des *Orientales*, sous ce titre : *La Ville prise*.

Comme dans les *Odes*, la symétrie verbale la plus marquée dans l'alexandrin est encore la symétrie double :

Les Normands sont adroits ; les Gallois sont ardents.

La Méléé, p. 466.

Qui pousse ces clameurs ? qui jette ces clartés ?

La Ronde du Sabbat, p. 516.

Le triple parallélisme verbal apparaît dans quelques *Ballades*.

Trois couplets, qui se suivent, commencent par le même vers :

Si tu voulais, Madeleine.

L'Aveu du Châtelain, p. 477.

Trois vers successifs d'une strophe débutent par le même mot :

Car il est des douceurs pour les âmes blessées
Dans les brumes du lac sur nos bois balancées,
Dans nos monts où l'hiver semble à jamais s'asseoir,
Dans l'étoile, pareille à l'espoir solitaire,
 Qui vient, quand le jour fuit la terre,
Mêler son orient au soir.

La Fée et la Péri, p. 530.

Une strophe se termine par une triple énumération, d'une construction symétrique :

Mais Dieu, qui pour l'Asie a des yeux moins austères,
Y donne plus de fleurs aux terres,
Plus d'étoiles aux cieux, plus de perles aux mers !

La Fée et la Péri, p. 527.

LA RÉPÉTITION DU MOT DANS L'ALEXANDRIN.

Les groupes carrés sont encore rares :

Ses bœufs, son arc de fer, ses haches, ses colliers.

Le Géant, p. 456.

Avec des cris, des chants, des soupirs, des abois,

.
Les larves, les dragons, les vampires, les gnômes ;

La Ronde du Sabbat, p. 516.

Les groupes ternaires, plus nombreux :

Noir chaos de coursiers, d'hommes, d'armes heurtées !

La Mêlée, p. 468.

Cependant sur la tour, les monts, les bois antiques

P. 470.

Alors tout s'éteignit, flammes, rires, phosphore

Les Deux Archers, p. 473.

Pères, femmes, époux, tout tombe sous le glaive.

Hymne oriental. La ville prise.
Orientales, p. 131.

Voilà que de partout, des eaux, des monts, des bois.

P. 516.

Dieu ! Les voûtes, les tours, les portes découpées.

La Ronde du Sabbat, p. 516.

Sur la terre, où le feu, l'onde ou l'air les réclame.

P. 524.

Les brouillards, les vapeurs, le nuage qui tonne

P. 530.

Lahore aux champs fleuris, Golconde, Cachemire.

La Fée et la Péri, p. 528.

ne déterminent encore aucun rythme général dans l'alexandrin.

Quelques groupes de style répètent les mêmes mots : articles ou prépositions ; et — constatation curieuse — ceux-là se trouvent surtout dans la longue énumération de la *Ronde du Sabbat*, la plus belle et la plus originale des *Ballades* de 1826. En la lisant, on se rend compte non seulement de la maîtrise avec laquelle Victor Hugo emploie ses familières formes de style, mais aussi de la forte tendance qui le porte désormais à accumuler dans son vers les mêmes mots :

Parmi les rayons bleus, parmi les rouges flammes,
Avec des cris, des chants, des soupirs, des abois,
Voilà que de partout, des eaux, des monts, des bois,
Les larves, les dragons, les vampires, les gnômes,

.

Et les graves démons, et les lutins rusés,
Tous, par les toits rompus, par les portails brisés,
Par les vitraux détruits, que mille éclairs sillonnent,
Entrent dans le vieux cloître où leurs flots tourbillonnent.

La Ronde du Sabbat, p. 516.

Le style de Victor Hugo prend ainsi par la symétrie et par la répétition verbales un relief extraordinaire et étonnant.

Un des termes d'un groupe fortement allitéré est rejeté au début du vers suivant :

Le bruit ébranle l'air, roule et longtemps encore
Gronde.

La Ronde du Sabbat, p. 515.

La triade devient musicale.

LA RIME TERNAIRE.

En 1825-1826, Victor Hugo s'est surtout attaché à renouveler les différents jeux des rimes ; la strophe n'a plus le même son qu'en 1824 ; sa sonorité a été amplifiée, comme élargie, multipliée par des procédés nouveaux qui montrent et accusent l'évolution des tendances ternaires de l'esprit du poète. (Les mêmes procédés apparaissent, à la même époque, dans la prose du second *Bug-Jargal*¹).

Au début de *La Fée et la Péri*, on entend une sextuple consonance (p. 523).

La strophe des *Ballades* est parfois remplie, par la répétition des mêmes finales, d'une musique retentissante, d'une harmonie puissante :

Allons, guerriers ! la charge sonne !
Courez, frappez, c'est le moment !
Aux sons de la trompe saxonne,
Aux accords du clairon normand,
Dagues, hallebardes, épées,
Pertuisanes de sang trempées,

1. Cf. Thèse principale: *Le groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo, romancier (1818-1831)* (Le second *Bug-Jargal*).

Haches, poignards à deux tranchants,
Parmi les cuirasses froissées,
Mêlez vos pointes hérissées,
Comme la ronce dans les champs !

La Mêle, p. 467.

La Ronde du Sabbat est la *Ballade* la plus caractéristique de cette nouvelle manière :

Satan vous verra !
De vos mains grossières,
Parmi des poussières,
Ecrivez, sorcières :
ABRACADABRA !
Volez, oiseaux fauves,
Dont les ailes chauves
Aux ciels des alcôves
Suspendent Smarra !

P. 521.

La rime triplée rend la triade plus solide, et la détache comme en relief :

Viens-tu réveiller mes Gnômes ?
Poursuivre en l'air les atomes,
Et lutiner mes Fantômes
En jouant dans leur linceul ?

P. 451.

Le parfum des fleurs mourantes,
L'or des comètes errantes,
Et les cloches murmurantes
Qui se plaignent dans les cieux.

A Trilby, p. 452.

Ce nouveau groupe ternaire à finale homophone ne tardera pas à pénétrer dans l'alexandrin ; un système symétrique de sons viendra se poser sur le système symétrique des accents.

Les contemporains ont reproché à Victor Hugo la rudesse de son style poétique ¹.

En décembre 1826, à propos des *Odes et Ballades*, le critique du *Figaro* écrivait : « Nous ne quitterons pas la plume sans l'engager à revoir son recueil avec sérénité et à faire quelques efforts pour donner à ses vers cette *euphonie* qui fait passer par-dessus de petits défauts que l'on ne manque jamais de remarquer quand le vers est dur ou péniblement construit. » Sans tenir compte de ces conseils, Victor Hugo, qui reste toujours fidèle à sa manière et dont le talent progresse constamment dans le même sens, va bientôt remplir son alexandrin de toutes les symétries possibles : rythmiques, syntaxiques, phoniques. Dans les petits cadres découpés par les accents, le poète inscrira ses groupes de style, balançant exactement aux mêmes places d'abord les mêmes mots, ensuite les mêmes sons. Les éléments du groupe s'ordonneront naturellement en fonction du rythme, mais la répétition symétrique des

1. « M. Hugo, dira plus tard Louis Veuillot, ... s'est toujours médiocrement occupé de contenter l'oreille. »

L. Veuillot, *Études sur Victor Hugo*. p. 43 (note).

mots dans les formules syntaxiques réagira à son tour sur le rythme et lui donnera une plus grande fermeté¹. Le balancement du vers sera d'autant plus accusé que les accents viendront appuyer sur les mêmes termes, les plus importants, les plus saillants du discours. Puis les rimes intérieures viendront à leur tour renforcer de toutes leurs harmonies la puissance du rythme².

A partir de 1826, le vers de Victor Hugo va prendre un relief singulier ; c'est dans *Cromwell* qu'apparaîtront les premiers de ces alexandrins vigoureux et remarquablement pleins.

III. — L'ÉDITION DE 1828.

L'édition des *Odes et Ballades*, de 1828, contient 8 *Odes* nouvelles :

1. « Grâce à la répétition ou à l'opposition symétrique, les termes prennent une valeur spéciale qui se traduit d'ordinaire par un accent plus vigoureux. »

Auguste Rochette, *L'alexandrin chez Victor Hugo*, p. 60.

2. « D'instinct, plus encore que les prosateurs, les poètes ont à toute époque (et vraisemblablement dans toutes les langues) largement recouru, en dehors de la cadence du temps, aux effets de la répétition des éléments sonores, répétition qui se traduit par des allitérations (de consonnes) ou des assonances (de voyelles), pour obtenir l'unité en même temps que l'harmonie du vers. »

D'Eichthal, *Du rythme dans la versification française*, p. 47.

« Ces répétitions de sons (assonances et allitérations) constituent l'élément principal de l'euphonie du vers. »

D'Eichthal, *Du rythme dans la versification française*, 1892, cité par A.-I. Trannoy, *La musique des vers*, p. 184.

A la Colonne de la Place Vendôme.

Fin.

La Demoiselle.

A mon ami S. B.

Premier soupir.

A madame la comtesse A. H.

Pluie d'été.

Rêves.

Ces *Odes* ont été écrites de février 1827 à juin 1828, sauf *Premier Soupir* qui est datée de décembre 1819.

Dans les poésies ajoutées en 1828 s'accroissent les groupes de mots ; l'*Ode* intitulée *Rêves* contient des constructions symétriques de toutes sortes,

doubles :

Trouvez-moi, trouvez-moi.

P. 424.

Ni le flot, ni le vent.

P. 424.

Oubliant, oublié.

P. 431.

triples :

Je vivrai de lumière,
D'extase et de prière.

P. 431.

Trouvez le moi bien sombre,
Bien calme, bien dormant.

P. 424.

Un port sur le rivage,
Un nid sous le feuillage,
Un manoir dans les bois !

P. 424.

Où, sourde aux cris de femmes,
 Aux plaintes, aux sanglots,
 L'âme se mêle aux âmes,
 Comme la flamme aux flammes,
 Comme le flot aux flots.

P. 427.

quadruples :

Amis, loin de la ville,
 Loin des palais des rois,
 Loin de la cour servile,
 Loin de la foule vile,
 Trouvez-moi, trouvez-moi.

P. 423.

(Le vers de six pieds est donc lui aussi, comme déjà l'octosyllabe ¹, constitué par la répétition de la même exclamation.)

Cette édition de 1828 contient trois *Ballades* nouvelles :

La Chasse du Burgrave.
 Le Pas d'armes du roi Jean.
 La Légende de la Nonne.

Deux d'entre elles sont des exercices de virtuosité que le poète-jongleur, sûr de lui-même, exécute pour montrer toute sa maîtrise, aux applaudissements des jeunes romantiques et au grand ébahissement de ceux qui « cloîtent l'art dans les poétiques et les règles, qui concentrent toute la poésie d'une nation dans un genre, dans une école, dans un siècle hermétiquement fermé ². »

1. L'éternité ! L'éternité !

A M. Alphonse de L..., p. 184.
Odes et Ballades, 1826.

2. Préface de 1828, *Odes et Ballades*.

Il faut voir, dans ces tours d'équilibriste et d'athlète, à la fois une parade et un défi. « Quant à l'habileté de main du versificateur, dit Ernest Dupuy, elle est déjà incomparable. Jamais, avant l'apparition des *Ballades*, on n'aurait soupçonné que le clavier poétique pût produire de tels effets. L'éclat des rimes, la richesse du vocabulaire, la nouveauté et la hardiesse du rythme, toutes les formes de la virtuosité sont déjà rassemblées dans ces vers de la première heure. Je n'irai pas jusqu'à dire avec l'anglais Swinburne que la *Chasse du Burgrave* et le *Pas d'armes du roi Jean* « sont, pour qui les pénètre, une source « de délices toujours renouvelée et de gratitude éternelle » ; mais ces tours de force rythmiques, exécutés pour l'édification d'une galerie de rimeurs et applaudis, comme ils le méritaient, dans le *Cénacle*, nous montrent que Victor Hugo a procédé comme les maîtres musiciens, les Bach et les Beethoven ; il s'est cru obligé de posséder à fond tous les secrets de son métier ; il a compris qu'on est malaisément le premier de son art, si l'on n'a pas pour soi la supériorité même de la technique¹. »

Des rythmes du xvi^e siècle donnent aux groupes ternaires et sénaires des cadences nouvelles, appuyées de deux rimes, en écho :

Ce ne sont que baillis et prêtres,
Reîtres,...

P. 484.

Adieu cloz, plaines diaprées,
Prées,
Vergers fleuris, jardins sablés,
Blés !

La Chasse du Burgrave, p. 486.

1. Ernest Dupuy, *Victor Hugo*, p. 98.

Les trois éléments du groupe ternaire sont en rapport de rythme et de sonorité ; isosyllabiques, ils se terminent par la même rime :

Des toits frères,
Cent tourelles,
Clochers grêles,
C'est Paris !

P. 495.

De plus, ils commencent par le même mot :

Il se pâme,
Il rend l'âme ;
Il réclame
Un abbé.

Le Pas d'armes du roi Jean, p. 501.

(N'est-ce pas là un alexandrin tétramétrique à trois rimes intérieures ?)

Dès les *Ballades*, une musique suggestive, évocatrice, expressive remplit parfois la strophe. « Voyez, dit Faguet, ce qu'on peut faire, *sans changer le rythme*, dans des vers d'égale longueur par la seule adresse de savoir placer ici des i et des é aigus, là des ou et des o longs. Voyez cette strophe fine et légère qui peint si bien la dentelure dans le ciel d'une ville du moyen-âge :

Cette ville
Aux longs cris,
Qui profile
Son front gris,
Des toits frères,
Cent tourelles,
Clochers grêles,
C'est Paris !

P. 495.

Et celle-ci ample et massive, grondante de bruits sourds :

Le vieux Louvre ! —
Large et lourd,
Il ne s'ouvre
Qu'au grand jour,
Emprisonne
La couronne,
Et bourdonne
Dans sa tour.

Le Pas d'armes du roi Jean¹, p. 497. »

Victor Hugo est à la fois un rythmeur et un chanteur.

CORRECTIONS ET ADDITIONS.

Avant de publier, en 1828, l'édition définitive des *Odes et Ballades*, Victor Hugo a retouché quelques poésies ; certains de ses repentirs montrent clairement à quelles fortes tendances obéit, à cette époque, le génie du poète.

Quelques mots ont été changés pour former des symétries verbales :

L'extase qui l'amène et l'effroi qui le suit ;
Mais mon âme était triste, et les chants de ma lyre

Actions de Grâce (1823).

L'effroi qui le précède et l'effroi qui le suit ;

P. 384.

Et mon âme était triste, et les chants de ma lyre

Actions de Grâce (1828), p. 385.

On retrouve dans quelques vers nouveaux les formules familières :

1. E. Faguet, *Dix-neuvième siècle. Etudes littéraires* (Victor Hugo), p. 239.

Je m'ennuie au forum, je m'ennuie aux arènes.

L'homme heureux (strophe ajoutée), p. 286.

*La goutte d'eau passe au grand fleuve,
Du fleuve aux mers, des mers aux cieux.*

Le Dernier chant (strophe ajoutée), p. 174.

Un groupe double devient carré :

Et le trône et la croix, tomber sous une épée.

Le Baptême du duc de Bordeaux (1821).

Trône, autel, chartes, lois, tomber sous une épée.

Le Baptême du duc de Bordeaux (1828), p. 102.

Dans les alexandrins de la strophe nouvelle, plus pleine et mieux coulante, beaucoup plus belle, se succèdent maintenant des groupes de toutes sortes :

Ou montre-nous ta bible, aux figures dorées,
Les saints, vêtus de blanc, protecteurs des hameaux,
Les vierges, de rayons dans leur joie entourées,
Et ces feuillets, où luit, en lettres ignorées,
Le langage inconnu qui dit à Dieu nos maux.

La Grand'mère (1823).

Ou montre-nous ta bible, et les belles images,
Le ciel d'or, les saints bleus, les saintes à genoux,
L'enfant-Jésus, la crèche, et le bœuf, et les mages ;
Fais-nous lire du doigt, dans le milieu des pages,
Un peu de ce latin qui parle à Dieu de nous.

La Grand'mère (1828), p. 446.

En 1828, le souffle du poète est plus puissant, l'énumération plus longue, le groupe de style plus sonore ; la strophe, l'alexandrin acquièrent un relief remarquable ; Victor Hugo, par ses retouches, crée de nouvelles symétries verbales.

CROMWELL

1827

L'ÉNUMÉRATION DANS L'ALEXANDRIN.

En lisant cet énorme drame, on s'aperçoit que Victor Hugo, en 1826-1827, se plaît de plus en plus à accumuler les mots. De nombreux alexandrins contiennent maintenant quatre termes, le plus souvent synonymes, qui les brisent de toutes les façons :

L'amour, l'épiscopat, la volupté, le schisme.

A. I, sc. 5, p. 116.

Il juge, taxe, absout, condamne, sans appel.

I, 9, p. 134.

Mortifications, veilles, jeûnes, prières.

II, 15, p. 222.

Serpent ! monstre ! perfide ! aspic ! tiens, crains ma rage,

III, 12, p. 327.

Juge, réformateur, conquérant, potentat.

IV, 2, p. 370. Etc.

L'énumération rassemble dans le vers quatre noms propres, d'une étrange sonorité :

Sedley, Jenkins, Clifford, Davenant le poète
I, 1, p. 86.

Sedley, Roseberry, lord Drogheda, Clifford.
I, 6, p. 119.

Sedley — Bon ! — Drogheda, Roseberry, Clifford.
II, 10, p. 197.

Pour Trick, Elespuru, Giraff et Gramadoch
III, 1, p. 262.

Sidney, Hollis, Martyn, Bradshaw, ce juge austère
III, 4, p. 283. Etc.

L'alexandrin contient cinq termes, de même nature et de même fonction :

Il m'appelait princesse, objet, nymphe, reine, ange
III, 10, p. 319.

Théâtres, jeux, concerts, bals, courses de chevaux.
IV, 5, p. 403.

Sournois, haineux, féroce, économe, frugal.
IV, 5, p. 403.

Cinq noms propres :

Gab, Zabulon, Azer, Benjamin, Nephtali.
V, 14, p. 536.

Six noms propres :

Moïse, Aaron, Saint-John, Glynn, Cicéron, Fontaine,
Et Selden...
III, 3, p. 284.

et l'énumération se prolonge souvent ainsi par l'enjambement.

LES GROUPES DE STYLE.

Dans Cromwell, l'alexandrin accepte très facilement les symétries familières. Des passages sont faits de groupes doubles, plus variés maintenant et qui balancent des répétitions de mots ou de sons :

Et dans mille périls poussé par mille affronts !
Foulé par le tyran, froissé par les esclaves ! —
Reculer ? dans l'abîme ! Avancer ? sur des laves !
Overton, ou Cromwell ! Ou victime, ou bourreau !

V, 6, p. 467.

La longue énumération développe, trois par trois, ses termes dans les alexandrins :

Où l'on ne voit que loups, histrions, faux prophètes,
Ivrognes, éperviers, dragons à mille têtes,
Serpents ailés, vautours, jureurs du nom de Dieu,
Et basilics portant pour queue un dard de feu !

II, 8, p. 184.

Même les groupes doubles rentrent maintenant — et de façons différentes — dans cette triple construction :

Si Cromwell en parlant penche ou lève la tête,
S'il a le front trop bas ou bien le nez trop long,
Ni s'il est triste ou gai, laid ou beau, noir ou blond.

I, 3, p. 95.

Le groupe ternaire devient plus fréquent et mieux marqué :

J'ai vu mourir Strafford, j'ai vu périr Derby ;
J'ai vu Dunbar, Tredagh, Worcester, Naseby.

I, 1, p. 89.

Prendrait-il par hasard son comptoir pour un trône ?
Son bonnet pour tiare, et pour sceptre son aune ?

I, 9, p. 131.

D'aller voir le verger, le parc, la basse-cour,
De laisser les enfants jouer dans la prairie,
Et puis de visiter, tous deux, la brasserie.

II, 3, p. 164.

Et les triades se succèdent, apportant chacune trois fois
le même mot :

Qu'a-t-il besoin de cour ? de cortège ? de garde ?
Il chante, il rit, il passe et nul ne le regarde.

IV, 2, p. 368.

Le vers de ce drame est — selon l'expression de Victor Hugo — « plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille ».

Les groupes carrés de même mot inscrivent fréquemment leur dernier terme sur un second alexandrin :

Ton insultant appui, ton protecteur, ton roi,
Ton Cromwell.

I, 1, p. 85.

Peste du goût anglais ! du goût français ! du diable !
Du quatrain !

I, 3, p. 96.

Enfant, qu'il m'a donné de maux, de soins, de peines,
Hélas ! et de bonheur !

IV, 6, p. 409.

Les groupes syntaxiques plus longs passent souvent ainsi
d'un vers sur l'autre :

Ses pesants fantassins, ses hérauts, ses massiers,
Ses mousquetaires noirs, ses rouges cuirassiers.

I, 1, p. 85.

et, même à l'encontre des intentions exprimées dans la
Préface, le goût de l'énumération et du parallélisme crée
des tirades, où reviennent les mêmes mots :

Le but de ses combats, le but de ses prières,
De ses pieux travaux, de ses veilles guerrières,
De son sang répandu, de tant de pleurs versés,
De tous ses maux, c'est moi !

III, 4, p. 288.

Parfois, « pour déguiser la monotonie de l'alexan-
drin », un des termes de la triade enjambe la césure tra-
ditionnelle :

Il apprit à brider le peuple, à dompter l'hydre,
A gouverner le monde.

IV, 4, p. 396.

Des termes du groupe, qui enjambe, créent dans le
vers suivant des coupes curieuses :

Qu'exiges-tu, mon frère ? Est-ce un titre héraldique ?
Un grade ? un domaine ? — Hein !

II, 10, p. 200.

La répétition du mot important est appuyée par l'accent oratoire :

Mangez sa chair, la chair des saints élus du ciel,
La chair des forts, la chair des officiers de guerre,
La chair des chevaux !

II, 8, p. 185.

L'orateur se substitue au poète ; le rythme de la répétition lutte parfois d'une façon singulière contre le rythme traditionnel de l'alexandrin :

Puis il les a fait boire, et puis leur a donné
De l'argent, puis enfin, de tous environné,
Il a dit :

III, 1, p. 258.

LA RÉPÉTITION DU SON ET DU MOT DANS L'ALEXANDRIN.

En écrivant ce drame, le drame-type, son premier drame en vers, Victor Hugo a créé des vers d'une sonorité nouvelle et parfois étrange. « Sa prédilection pour les consonances inattendues et étourdissantes, dit M. Auguste Rochette, apparaît déjà dans tout son jour¹ » ; une rime intérieure, rare et riche, vient se placer à la fin de l'hémistiche :

Va de Beth-Lebaoth jusqu'à Beth-Marchaboth.

II, 15, p. 230.

ou le même mot :

Et disent Siboleth au lieu de Schiboleth ?

III, 2, p. 276.

1. Auguste Rochette, *L'alexandrin chez Victor Hugo*, p. 421.

Certains groupes ternaires, par l'homophonie finale de leurs éléments constitutifs, acquièrent une très grande sonorité et aussi, en dépit de l'enjambement, une très forte cohésion.

Leurs trois termes riment entre eux, sur deux vers :

c'est l'attacus,

Mylord, et le bruchus, et l'ophiomachus.

II, 15, p. 230.

En rêvant,

En priant, en veillant, on devient un lévite.

II, 15, p. 229.

Fuis ! arrière, édomite ! arrière, amalécite !
Madianite ! — Ah Dieu ! que de rimes en *ite* !

I, 5, p. 115.

dans le même alexandrin :

Prêcher, parler du nez, louer du même ton

V, 12, p. 517.

Mandons aux vivandiers, buvetiers, taverniers.

I, 11, p. 146.

Au peuple amalécite, ammonite, édomite.

II, 10, p. 192.

Le babylonien, le payen, l'arien.

II, 10, p. 192.

Les trois termes du groupe placé dans le premier hémistiche sont à la fois rythmiques et homophones :

Prenez, lisez, jugez de mon amour ardent !

III, 7, p. 308.

Ces triades montrent clairement ce qu'il y a de parti-

culier dans le génie poétique de Victor Hugo¹ ; cette nouvelle manière, toute personnelle et originale, se manifeste pour la première fois dans *Cromwell*, en 1826-1827.

Les quatre termes du groupe carré ont le même son final

sur deux vers :

Mais on peut le tuer, sans faire un sacrilège,
L'assommer, l'étrangler, l'empoisonner, — que sais-je ?

V, 4, p. 453.

dans le même alexandrin :

Filippi, Mancini, Torti, Mazarini.

II, 2, p. 160.

Dans ce drame, l'alexandrin commence à se remplir d'une puissante harmonie. « Les intentions de cette musique, écrit M. A. I. Trannoy, de cette harmonie, dirai-je, pour user d'un terme plus précis, moins équivoque, sont particulièrement sensibles à la rime et aux temps forts. C'est une autre sorte de rythme, qui se superpose au rythme ordinaire et le renforce, ou plutôt ils se renforcent mutuellement. C'est la raison d'être de la rime de détacher ainsi le dernier temps fort du vers.

1. Les trois termes d'un groupe commencent par les mêmes consonnes :
Quand il vient de prier, de prêcher, de proscrire.

III, 1, p. 264.

On voit que l'harmonie ainsi entendue est, en un sens, le contraire de la mélodie, celle-ci résultant de la variété, et souvent même du contraste des timbres vocaliques. La mélodie nous charme par la variation ; l'harmonie par la répétition¹. »

L'homophonie dans les triades et dans les vers est le plus souvent encore apportée par la reprise des mêmes mots.

Victor Hugo emploie trois fois la même expression :

*Tout va bien ! veillez-vous ? — Tout va bien ! veillez-vous ?
— Tout va bien ! veillez-vous ?*

IV, 1, p. 365.

(L'alexandrin est ici formé par la répétition symétrique du même cri.)

Le même substantif revient trois fois dans deux vers successifs :

Les autres ? — Harrison, régicide ; Overton,
Régicide ; Garland, régicide.

I, 8, p. 123.

On croirait entendre un double écho :

Vous y répondez tous, — par une trahison !
— Trahison ! — Trahison !

I, 10, p. 140.

1. A.-J. Trannoy, *La musique des vers*, p. 190.

L'alexandrin contient trois fois le même mot, non plus article ou préposition, mais maintenant substantif, pronom, interjection, d'un sens beaucoup plus important :

N'importe ! Tout est bien, tout lui sied, tout lui va.

I, 3, p. 94.

Cinq villes, cinq comtés, cinq royaumes de plus !

II, 5, p. 170.

Avoir cent yeux, cent voix et cent bras, s'il le faut.

III, 15, p. 343.

Ha ! ha ! ha ! — Mais leur rire est, je crois, sardonique.

III, 2, p. 269.

Moi ! — Moi ! — Moi ! — Cet honneur m'est dû. — Je
[le réclame.

V, 4, p. 455.

Guide nos coups, Dieu bon ! Dieu sauveur ! Dieu clé-
[ment !

V, 4, p. 463.

Gloire aux saints ! Gloire au Christ ! Gloire au Dieu du
[Sina !

V, 14, p. 539.

Dans *Cromwell*, la valeur du mot répété devient beaucoup plus grande que dans toutes les précédentes œuvres poétiques.

Le vers qui contient un groupe ternaire de même mot est souvent partagé en quatre segments rythmiques :

On me trompe, on m'endort, on me prend ; — c'est au
[mieux

III, 13, p. 334.

Il se croit un Capet, un Moïse, un César !

IV, 4, p. 396.

Il accourt sans pitié, sans dégoût, sans remords.

IV, 5, p. 399.

Vous n'avez point fléchi, point pâli, point tremblé ;

IV, 8, p. 430.

Que parmi mes faucons, mes gerfauts et mes meutes.

V, 13, p. 532.

Le groupe carré de même mot ne s'adapte-t-il pas dès
maintenant à cette quadruple mesure ?

LE TÉTRAMÈTRE A RÉPÉTITION.

On entend encore la double symétrie verbale dans
beaucoup de groupes carrés, inscrits sur deux vers :

Sois maudit au couchant ! Sois maudit à l'aurore !
Sois maudit dans ton char ! maudit dans ton coursier !
Dans tes armes de bois, dans tes armes d'acier !

V, 14, p. 537.

Et de toujours parler du dragon, du veau d'or,
Des flûtes de Jezer et des antres d'Endor.

I, 4, p. 102.

dans le même alexandrin :

Overton, ou Cromwell ! Ou victime, ou bourreau !

V, 6, p. 467.

J'aime les bois, les prés, le loisir, le repos ;

V, 13, p. 532.

A la dague, à la hache, au sabre, au cimeterre.

V, 10, p. 486.

Le même mot est parfois répété devant les quatre termes :

Cromwell, un homme, un mage, un monarque, un sa-
[trape,

V, 14, p. 536.

J'appelle, je languis, je pleure, je me meurs.

III, 12, p. 323.

De franges, de plumets, de satin, de damas.

V, 3, p. 444.

Quand les quatre termes de l'énumération se succèdent avec le même rythme, ce n'est point l'homophonie intérieure, comme dans l'exemple suivant :

Sur Damas, Charcamis, Samarie, ou Calane ?

V, 14, p. 535.

mais bien la répétition symétrique du même mot qui donne à ce tétramètre, avec un relief extraordinaire, sa forme la plus nette et la plus pleine :

Ni pitié, ni merci, ni faveurs, ni pardons.

V, 13, p. 518.

Cet alexandrin, où la répétition du même mot vient renforcer la symétrie syntaxique et appuyer le rythme,

apparaît pour la première fois dans *Cromwell* et porte la marque personnelle de Victor Hugo.

Dans *Cromwell*, le groupe de cinq éléments, la quinque, commence à répéter le même mot :

O ma reine !

Mon tout ! ma déité ! ma nymphe ! ma sirène !

III, 7, p. 306.

Est-ce dit ? — Quoi ! messieurs, sans juges, sans témoins,
Sans verdict du jury, sans loi, sans procédure ?

IV, 7, p. 414.

Mais ce groupe impair ne pourra jamais déterminer un même rythme dans l'alexandrin ; le groupe ternaire, de même mot, y réussira.

LE TRIMÈTRE A RÉPÉTITION.

Le vers coupé par les accents en trois membres rythmiques est plus fréquent dans *Cromwell* que dans les œuvres précédentes ; ce drame renferme environ cinquante trimètres de cette sorte :

Ils sont à nous. — Quel est l'espoir où tu te fondes,

I, 1, p. 86.

N'y pensons plus ! — Qui chante ainsi ? c'est quelque fou.

I, 2, p. 91.

Ou hobereau, portant gambière et bassinet !

I, 3, p. 98.

Vêtu, paré, selon la mode de Sodome !

I, 5, p. 116.

Point d'alliance avec les fils de Bélial.

I, 6, p. 118.

Est découverte ! — Il faut ouvrir. — Mais, sur mon âme !

I, 9, p. 136.

Savoir faisons. — Le mot *sujet* est revenu !

I, 11, p. 145.

Croit-il changer traitant Cromwell en affranchi,

II, 2, p. 162.

Je crois sans cesse y voir errer de tristes ombres

II, 3, p. 168.

N'est-il donc pas venu des lettres de Cologne ?

II, 5, p. 173.

Et basilics portant pour queue un dard de feu !

II, 8, p. 185.

Quel est son nom ? — Richard Cromwell — Mon fils !

[— Lui-même.

II, 10, p. 202.

Que disait-il ? — Beaucoup de choses disparues

De mon esprit. Il a chanté, puis ri très fort.

II, 10, p. 203.

Sa flatterie ajoute au coup qu'il m'a porté.

II, 13, p. 214.

Un dernier mot. Est-il conforme aux saints discours

II, 15, p. 231.

Changeant de nom, selon l'étoffe qui les cache.

II, 15, p. 221.

Sais-tu, maraud, à qui tu parles ? — Sur ma foi !

II, 15, p. 223.

Quelques amis autour d'un broc de muscadine ?

II, 19, p. 240.

Le nom de roi voté pour vous en parlement.

III, 2, p. 275.

Reste Cromwell. Maintiens le monde en équilibre

III, 4, p. 290.

Les petits soins, les mots galants sont la tranchée.

III, 7, p. 302.

Sans mon aveu ! — Je suis sans doute impardonnable !

III, 9, p. 314.

Le Protecteur me fait venir ; — pour quel dessein ?

III, 11, p. 320.

Qu'en dites-vous ? — Quel est ce spectre ? — C'est ma
[femme.

III, 12, p. 323.

Bonne fortune ! c'est ma femme, et rien de plus !

III, 12, p. 324.

Un caporal unit la belle avec l'amant ;

III, 12, p. 325.

Bon ! — leur génie en vient aux mains avec le nôtre.

III, 15, p. 343.

Quand tout le jour on a joué la comédie.

III, 16, p. 347.

J'ai réfléchi. Comment servir un rustre insigne,

IV, 4, p. 393.

Apôsté là par lord Ormond ? — Fils des prophètes,

IV, 5, p. 400.

Oui ! — Je proteste ! — Ils vont tuer mon père, ô ciel !

IV, 7, p. 417.

Ah ! distinguons, monsieur Cromwell, sans vous déplaire !

IV, 8, p. 428.

Comme David traita Saül dans la caverne ;

IV, 8, p. 429.

Nos conjurés, qui vont venir, pourront du moins

V, 2, p. 442.

C'est bien cela ; — six pieds de haut sur neuf de large.

V, 3, p. 443.

S'agenouilla devant la hache populaire !

V, 4, p. 449.

Me pillerait ! — Frapper Cromwell parmi les siens !

V, 6, p. 467.

Être ainsi vu, tirant le diable par la queue !

V, 7, p. 469.

Moi, vil bouffon, porter la queue à Cromwell roi !

V, 7, p. 469.

Il est fort laid ! — Qu'il est petit pour un héros !

V, 12, p. 499.

Quoi donc ? un sceptre ! — Otez de là cette marotte.

V, 12, p. 514.

En quoi ce texte a-t-il rapport aux conjonctures ?

V, 12, p. 517.

Merci de Dieu ! — Soyez unis. — Que dirions-nous

V, 13, p. 525.

— Absolument, — remets l'état en équilibre,

V, 14, p. 538.

Rends-moi mes fers ; respecte au moins ma liberté.

V, 14, p. 539. etc.

La longue chanson d'un des fous, de Trick, est écrite en vers de quatre syllabes ; quand trois rimes semblables se suivent, on entend passer comme un trimètre à homophonies intérieures :

Époque étrange !
Rare mélange !
Le diable et l'ange ;
Le noir, le blanc.

III, 1, p. 253.

Le groupe ternaire va-t-il se développer dans cet alexandrin à trois mesures ? La forme syntaxique s'adaptera-t-elle au moule rythmique ? Le repos viendra-t-il détacher plus nettement les trois membres symétriques de la triade ?

Quelques groupes doubles, à répétition, pénètrent dans ce vers :

Qu'en dites-vous ? — Quel est ce spectre ? — C'est ma
[femme.

III, 12, p. 323.

Les petits soins, les mots galants sont la tranchée.

III, 7, p. 302.

Des triades, d'une contexture hésitante, s'inscrivent dans ce trimètre d'accents :

La pierre aux briques, Dor à Tyr, le joug au frein,

II, 10, p. 195.

Au nom du Père, au nom du Fils et de l'Esprit,

V, 12, p. 499.

Le groupe carré, qui répète le même son ou le même mot, tente lui-même de se plier à ce mouvement qui s'impose de plus en plus fortement à la pensée de Victor Hugo :

Jeûné, — prié, — beaucoup prêché, juré fort peu, —

III, 16, p. 347.

J'ai faim ; j'ai soif ; l'été, j'ai chaud ; j'ai froid, l'hiver.

V, 14, p. 538.

Un alexandrin balance trois fois le même substantif que l'accent frappe :

Taisez-vous, femmes ! — Nous, des femmes ? — Oui, des
[femmes.]

V, 9, p. 479.

Mais c'est le groupe ternaire, qui commence par le même mot ou par la même expression, qui donne, dès 1826-1827, au vers trimétrique sa forme la plus saillante et la plus belle :

Malheur à vous ! Malheur à moi ! Malheur à tous !

V, 6, p. 467.

Il faut qu'il marche ! Il faut qu'il roule ! Il faut qu'il aille !

V, 12, p. 501.

Dans ces vers magnifiques se rassemblent toutes les tendances ternaires de l'esprit de Victor Hugo.

Cromwell est donc une œuvre d'une importance capitale, non seulement par sa conception grandiose et par sa préface retentissante, mais aussi par les splendides formes poétiques qu'elle contient¹. M. Soumet, raconte le Témoin, déclara à l'auteur : « Je lis et je relis sans cesse votre *Cromwell*, cher et illustre Victor, tant il me paraît rempli des beautés les plus neuves et les plus hardies². » En écrivant ce drame, vraiment original, Victor Hugo a créé les plus caractéristiques de ses alexandrins ; par la rencontre de la syntaxe et du rythme, il a trouvé de puissantes formules d'expression ; par la répétition des mêmes mots, des mêmes locutions, chaque membre du vers acquiert un extraordinaire relief.

1. Je ne partage pas l'opinion de Charles Renouvier qui déclare ceci : « La réforme, ainsi que Sainte-Beuve l'appelle, cette réforme qui date d'André Chénier, dit-il, la trouvons-nous faite dans le drame de *Cromwell* écrit en 1827, huit ans après que Victor Hugo avait lu et admiré les vers de ce poète ? Nullement, et pas même commencée. »

Charles Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, p. 298.

2. Victor Hugo raconté, ch. XLVI (*Cromwell*), II, 229.

Et, j'insiste sur ce point, ces alexandrins renforcés, qui sont des cris, ont jailli spontanément et presque malgré lui, de l'âme du poète ; en effet, il y a une contradiction évidente et étonnante entre les théories de la Préface et le style superbe du drame. Victor Hugo s'en aperçut très vite. Dans un dîner au *Rocher de Cancale*, dit le Témoin, « le poète exposa au tragédien Talma », son voisin de table, « quelques-unes des idées dont il allait faire la *Préface de Cromwell* :.... la suppression de la *tirade et du vers à effet*. Ici, Talma l'interrompit vivement : — Ah ! oui, s'écria-t-il ; c'est ce que je m'épuise à leur dire. Pas de beaux vers ! » ¹

Cédant aux instances des convives, Victor Hugo récita une scène. « Talma, ajoute le Témoin, trouva les vers très beaux ; ce qui était un éloge suspect après son cri contre les beaux vers ¹. »

Victor Hugo ne se serait-il pas souvenu de cette remarque du grand tragédien quand il écrivit, deux ans plus tard, *Marion de Lorme* qui est, à mon avis, le drame le plus conforme et le mieux adapté aux théories soutenues dans la fameuse Préface ? Mais, la même année, en 1829, dans *Hernani*, le ton remonte, le chant s'élève et le vers, à lui seul, devient la musique du drame, tant il est vrai que le génie du poète le domine le plus souvent !

Ces alexandrins retrempés vont-ils revenir souvent

1. Victor Hugo raconté, ch. XLVI (*Cromwell*), II, p. 222-223.

désormais sous la plume de Victor Hugo ? Après avoir rapidement indiqué comment, dès cette époque, la répétition devient un véritable procédé, je relèverai tous les vers renforcés qui se trouvent dans ses œuvres dramatiques et lyriques, de 1827 à 1856, de *Cromwell* aux *Contemplations*, et, par des rapprochements, je montrerai dans quel sens se poursuit leur semblable évolution.

LE PROCÉDÉ DE LA RÉPÉTITION.

A partir des *Odes et Ballades* et de *Cromwell*, la répétition devient le procédé le plus caractéristique du style de Victor Hugo, poète lyrique et poète dramatique.

Dans les *Orientales*, en 1829, non seulement le même mot remplit la strophe :

La mer ! partout la mer ! des flots, des flots encor.

L'oiseau fatigue en vain son inégal essor.

Ici les flots, là-bas les ondes ;

Toujours des flots sans fin par des flots repoussés ;

L'œil ne voit que des flots dans l'abîme entassés

Rouler sous les vagues profondes.

Le Feu du ciel, p. 16.

mais maintenant il revient souvent à des places symétriques¹ :

1. Le même procédé apparaît, à la même date, dans sa prose. Cf. Thèse principale : *Le groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo, romancier* (1818-1831) (*Le Dernier jour d'un Condamné*).

Il eût donné sa housse et son large étrier ;
 Donné tous ses trésors avec le trésorier ;
 Donné ses trois cents concubines ;
 Donné ses chiens de chasse aux colliers de vermeil ;
 Donné ses albanais, brûlés par le soleil,
 Avec leurs longues carabines¹.

Lazzara, p. 125.

Les retouches suivantes prouvent que la répétition du mot s'impose de plus en plus au poète qui relit son œuvre :

1^{re} leçon :

Chio, l'île des vins, n'est plus qu'un sombre écueil,
 Qu'une tombe où la mer écume,
 Sous la cendre et les morts les champs plus noirs que verts
 S'effacent...

2^e leçon :

Chio, l'île des vins, n'est plus qu'un sombre écueil,
 Chio, qu'ombrageaient les charmilles,
Chio, qui dans les flots reflétait ses grands bois,
Ses coteaux, ses palais...

L'Enfant, p. 111.

Dès 1831, dans les *Feuilles d'Automne*, la strophe, raffermie par la répétition symétrique, acquiert un relief étonnant et une harmonie singulière :

1. De même, dans les strophes d'octosyllabes :

Plus loin que le fleuve qui gronde,
 Plus loin que les vastes forêts,
 Plus loin que la gorge profonde,
 Je fuirais, je courrais, j'irais !

Vœu, p. 127.

Partout où le couchant grandit l'ombre des chênes,
 Partout où les coteaux croisent leurs molles chaînes,
 Partout où sont des champs, des moissons, des cités,
 Partout où pend un fruit à la branche épuisée,
 Partout où l'oiseau boit des gouttes de rosée,
 Allez, voyez, chantez !

Pan, p. 422.

C'est que tout a sa loi, le monde et la fortune ;
 C'est qu'une claire nuit succède aux nuits sans lune ;
 C'est que tout ici-bas a ses reflux constants ;
 C'est qu'il faut l'arbre au vent et la feuille au zéphire ;
 C'est qu'après le malheur m'est venu ton sourire ;
 C'est que c'était l'hiver et que c'est le printemps.

XXVI, p. 350.

Jamais la symétrie verbale ne pourra être plus marquée dans la construction de la strophe ; l'éloquence grandiose de Victor Hugo s'est parfaitement adaptée à la forme poétique et lui apporte, par la reprise des mêmes expressions, une musique nouvelle, une harmonie jusqu'alors inconnue.

En dépit des théories exposées dans la fameuse *Préface de Cromwell*, la répétition, d'elle-même, reforme peu à peu la tirade et même dans les drames où le poète s'est complu à briser le vers :

Je disais donc qu'après,
 Après la mort, qu'on ait mis le cadavre en claie,
 Qu'on ait sur chaque membre élargi quelque plaie,

Qu'on ait tordu les bras, qu'on ait tordu les os,
 Qu'on ait souillé le corps de ruisseaux en ruisseaux...

Marion de Lorme, V, 4, p. 312.

Je vous hais. Vous m'avez pris mon titre et mon bien.
 Je vous hais. Nous aimons tous deux la même femme.
 Je vous hais, je vous hais, oui, je te hais dans l'âme.

Hernani, II, 3, p. 48.

Chère enfant ! Ma cité, mon pays, ma famille,
 Mon épouse, ma mère, et ma sœur, et ma fille,
 Mon bonheur, ma richesse, et mon culte, et ma loi,
 Mon univers, c'est toi, toujours toi, rien que toi !

Le Roi s'amuse, II, 3, p. 396.

Dans le *Roi s'amuse*, la tirade devient énorme par l'accumulation des mêmes expressions :

Il n'est pas d'animal,
 Pas de corbeau goulé, pas de loup, pas de chouette,
 Pas d'oison, pas de bœuf, pas même de poète,
 Pas de mahométan, pas de théologien,
 Pas d'échevin flamand, pas d'ours et pas de chien,
 Plus laid, plus chevelu, plus repoussant de formes,
 Plus caparaçonné d'absurdités énormes,
 Plus hérissé, plus sale et plus gonflé de vent,
 Que cet âne bâti qu'on appelle un savant !

Le Roi s'amuse, I, 4, p. 369.

Le poète dramatique, en se laissant aller aux penchants de son génie, se met ainsi en contradiction évidente avec le doctrinaire. On peut donc affirmer qu'en 1831-1832 la répétition est devenue comme la marque person-

nelle de Victor Hugo, dans sa poésie aussi bien que dans sa prose ¹.

Le vers évolue, lui aussi, comme la strophe et la tirade.

A partir des *Odes et Ballades* et de *Cromwell*, la répétition commence à le remplir d'une extraordinaire musique verbale ; tous les éléments sonores que contiennent maintenant les groupes de style, non plus seulement les mots, mais les assonances et les allitérations, et surtout les rimes, apportent à l'alexandrin une harmonie nouvelle.

Mots.

Je vous hais, je vous hais, oui, je te hais dans l'âme.

Hernani, II, 3, p. 48.

Prenez ! Liez mes mains, liez mes pieds, liez !

Hernani, III, 3, p. 69.

L'empereur ! l'empereur ! être empereur ! ô rage.

Hernani, IV, 2, p. 109.

A genoux, à genoux, à genoux sur la terre.

Feuilles d'automne (La prière pour tous), p. 407. etc.

Sons.

Tel est, comparadgis, spahis, timariots.

Orientales (Marche turque), p. 101.

1. Cf. Thèse principale : *Le groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo, romancier* (1818-1831) (*Notre-Dame de Paris*).

Ton génie au vol large, éclatant, gracieux.

Orientales (Les tronçons du serpent), p. 141.

S'enfonce au désert vaste, aride, infranchissable¹.

Orientales (Mazeppa), p. 181.

La mort de son neveu ? — Sans bruit, sans pleurs, sans
[cris.

Marion de Lorme, III, 1, p. 222.

Rien n'y manque. Colliers, brillants, pendants d'oreille.

Hernani, III, 4, p. 72.

Est-il donc si profond, si sourd et si perdu,

Hernani, III, 7, p. 96.

Où l'ouragan, la trombe et la foudre et l'enfer.

Feuilles d'automne (Soleils couchants, I), p. 388.

Cette pensée est sombre, amère, inexorable.

Feuilles d'automne (Pour les pauvres), p. 376.

Ébranlez et planchers et plafonds et piliers.

Feuilles d'automne (Laissez. Tous ces enfants), p. 315. etc.

Rimes.

Spahis, timariots, allez, courez, jetez.

Orientales (Cri de guerre du Muphti), p. 69.

Volait et revenait et ne respirait pas.

Orientales (Fantômes), p. 175.

1. Des groupes ternaires, inscrits dans des vers plus courts, sont allitérés :

Ancres, agrès, voilures.

Orientales (Canaris), p. 33.

Elle pleure, supplie, appelle.

Orientales (Chanson de Pirates), p. 76.

Steppes, forêts, déserts.

Orientales (Mazeppa), p. 182.

Ordonnons et mandons, voulons que désormais

Marion de Lorme, II, 1, p. 205.

Et tandis qu'ils joueront, riront ou dormiront

Feuilles d'automne (A. M. Louis B.), p. 253.

Tout dans mon esprit sombre allait, marchait, vivait.

Feuilles d'automne (La pente de la rêverie), p. 364.

Allez, recommencez, veillez, et sans relâche

Feuilles d'automne (Dédain), p. 300.

Venez autour de moi ! Riez, chantez, courez !

Feuilles d'automne (Laissez. Tous ces enfants), p. 313.

Le sable, y regarder, y fouiller, y chercher¹.

Feuilles d'automne (La pente de la rêverie), p. 366.

Tout pouvoir, tout vouloir, tout avoir ! Triboulet !

Le Roi s'amuse, I, 2, p. 262.

Terni, flétri, souillé, déshonoré, brisé

Le Roi s'amuse, I, 5, p. 379.

Aimons, et jouissons, et faisons bonne chère.

Le Roi s'amuse, IV, 2, p. 449. etc.

Les groupes de style ont commencé, dès les premiers essais, à répéter les mêmes mots, dont l'importance s'accroît progressivement ; puis l'allitération est venue, dès les *Odes et Ballades*, rendre plus intimes les rapports des termes entre eux ; depuis *Cromwell*, un procédé nou-

1. On retrouve ces rimes intérieures dans des vers plus courts que l'alexandrin :

Je fuirais, je courrais, j'irais.

Orientales (Vœu), p. 128.

Allez, voyez, chantez.

Feuilles d'automne (Pan), p. 422.

veau contribue à leur rapprochement, surtout dans la triade ; maintenant ils se terminent fréquemment par les mêmes sons. Quand le groupe de style balancera ses éléments rythmiques, ces rimes intérieures viendront, comme le font déjà les mots eux-mêmes, renforcer encore par leur accord harmonieux l'alexandrin de Victor Hugo.

Comment les accents principaux ou secondaires vont-ils, dans le bimètre, dans le trimètre, dans le tétramètre, symétriser ces forces sonores, ordonner cette musique verbale ?

LES ALEXANDRINS
FORMÉS
PAR LA RÉPÉTITION SYMÉTRIQUE

(De 1827 à 1856.)

Laissant de côté non seulement les triples répétitions de mots, de sons, qui remplissent souvent un des hémistiches de l'alexandrin et qui existent dès *Cromwell* :

Il chante, il rit, il passe, et nul ne le regarde.

Cromwell, IV, 2, p. 368.

Enfant, qu'il m'a donné de maux, de soins, de peines

Cromwell, IV, 6, p. 409.

Prenez, lisez, jugez de mon amour ardent.

Cromwell, III, 7, p. 308.

mais aussi toutes les quadruples répétitions qui ne partagent pas l'alexandrin en quatre mesures égales¹ et que l'on

1. Je laisse délibérément de côté toutes les constructions syntaxiques, à répétition de mots ou de sons, qui ne divisent pas l'alexandrin en membres égaux ; elles ne sont pas utiles à ma démonstration.

trouve dès les *Nouvelles Odes* (1824) et dès les *Ballades* (1826) :

Ses tours, ses portes d'or, ses pièges, ses trophées.

A G.....y, p. 372.

Les larves, les dragons, les vampires, les gnômes ;

La Ronde du Sabbat, p. 516.

— bien que ces constructions verbales, de plus en plus fréquentes sous la plume de Victor Hugo, caractérisent, elles aussi, nettement sa manière, — je me propose maintenant d'étudier la composition des vers formés par la répétition symétrique, dont les principaux types apparaissent dans l'énorme drame de 1827, et de montrer que, malgré la solidité de leur armature, ils sont susceptibles de certaines variations, très intéressantes.

L'ALEXANDRIN BINAIRE¹

Ce vers est composé par la reprise de la même expression :

Tout va bien ! veillez-vous ? — Tout va bien ! veillez-
[vous ?

Cromwell, IV, 1, p. 365.

Le double cri, cette double symétrie verbale, traduira parfois l'émotion à son paroxysme. Cet alexandrin magnifique n'existe pas dans les recueils lyriques publiés avant 1853² : ni dans les *Orientales*, ni dans les *Feuilles d'Automne*, ni dans les *Chants du Crépuscule*, ni dans les *Voix intérieures*, ni dans les *Rayons et les Ombres* ; du drame, il passera dans la poésie violente des *Châtiments*, puis dans la poésie ardente des *Contemplations*.

1. Je donne à l'alexandrin la même épithète qu'au groupe de style qui le compose : binaire, ternaire, quaternaire ou carré, sénaire.

2. Date de la première édition des *Châtiments*.

Tous les vers formés par la répétition symétrique et cités dans la seconde partie de cette étude porteront la date de la publication du recueil qui les contient.

Nommez-moi Hernani ! Nommez-moi Hernani !

1829. *Hernani*, V, 3, p. 144.

J'ai tué mon enfant ! J'ai tué mon enfant !

1832. *Le Roi s'amuse*, V, 5, p. 486.

Ils vendent Jésus-Christ ! Ils vendent Jésus-Christ !

1853. *Les Châtiments* (A un martyr), p. 66.

Quand nous en irons-nous ? Quand nous en irons-nous ?

1856. *Les Contemplations* (Claire), II, p. 241.

Un accent mobile, faible ou fort, selon l'importance de l'idée, vient frapper le même mot à l'intérieur de chaque membre rythmique ; cet accent intérieur est d'abord très marqué, en 1827 :

$$\underbrace{3' + 3'} + \underbrace{3' + 3'}$$

Tout va bien ! veillez-vous ? Tout va bien ! veillez-vous ?
puis il s'affaiblit en 1829 et en 1832 :

$$\underbrace{3 + 3'} + \underbrace{3 + 3'}$$

Nommez-moi Hernani ! Nommez-moi Hernani !

J'ai tué mon enfant ! J'ai tué mon enfant !

En 1853 et en 1856, il se déplace vers le début de l'hémistiche, élargissant de plus en plus le double cri :

$$\underbrace{2 + 4'} + \underbrace{2 + 4'}$$

Ils vendent Jésus-Christ ! Ils vendent Jésus Christ !

$$\underbrace{1 + 5'} + \underbrace{1 + 5'}$$

Quand nous en irons-nous ? Quand nous en irons-nous ?

Le rythme varie donc sans cesse.

Victor Hugo cherche à introduire dans ce vers binaire quelque diversité :

Les chênes murmuraient. Que murmuraient les chênes ?

1856. *Les Contemplations*, II, p. 44

(A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt).

mais cet alexandrin ne se prête guère à de multiples variations.

La répétition des mêmes sonorités vient plus tard y remplacer la répétition des mêmes mots¹ :

Il est le fratricide ! il est le parricide !

1853. *Les Châtiments* (Sacer esto), p. 192.

Par vos convexités et vos concavités.

1853. *Les Châtiments* (Splendeurs), p. 156.

Plaignez le louveteau, plaignez le lionceau.

1856. *Les Contemplations*

(Ce que dit la bouche d'ombre), II, p. 359.

1. Dès *Cromwell*, l'alexandrin reçoit cette double sonorité et balance à la fin de chaque hémistiche

la même rime :

Va de Beth-Lebaath jusqu'à Beth-Marchaboth.

II, 15, p. 230.

ou le même mot :

Et disent Siboleth au lieu de Schiboleth ?

III, 2, p. 276.

On lit dans *Marion de Lorme* :

Et l'improstathonos à l'opistathonos.

III, 1, p. 220.

La symétrie verbale ou phonique envahit peu à peu tout l'alexandrin.

Songez qu'il ne rit pas, songez qu'il ne vit pas ! ¹

1856. *Les Contemplations*
(Le maître d'études), I, p. 260.

« Hugo, dit E. Rigal, oppose volontiers les deux hémistiches d'un même vers, ou... il se sert souvent du vers léonin, c'est-à-dire du vers où le milieu et la fin riment ensemble, pour insister sur la ressemblance de deux faits ou la persistance d'une idée ². »

Ainsi les mots se rapprochent autant par leurs consonances que par leurs sens ; cet alexandrin à effet se compose alors de deux vers de six syllabes, qui riment ensemble, magnifiquement.

Il est le fraticide !

Il est le parricide !

Victor Hugo se contente parfois de répéter les mêmes mots au début et à la fin des deux hémistiches :

Quand la guerre est partout, quand la haine est partout.

1856. *Les Contemplations* (Écrit en 1846), II, p. 89.

Je suis cet homme-là, je suis cet enfant-là.

1856. *Les Contemplations* (Écrit en 1846), II, p. 94.

Le pré ne l'aura pas, l'astre ne l'aura pas ³.

1856. *Les Contemplations*
(A celle qui est restée en France), II, p. 370.

1. 1^{re} leçon.

Songez qu'il ne vit pas, songez qu'il ne rit pas.

(Cf. R. Glotz, *Les variantes des Contemplations*, p. 356.)

2. E. Rigal, *Victor Hugo poète épique*, p. 187.

3. Variante.

L'astre ne l'aura pas, le pré ne l'aura pas.

(Cf. R. Glotz, *Les variantes des Contemplations*, p. 356.)

Victor Hugo, par des procédés différents¹, a rempli le bimètre d'une puissante musique verbale ; ce grand vers sonore est la création de son propre génie.

1. On retrouve les mêmes procédés dans la composition des octosyllabes

Qui sommes-nous ? où sommes-nous ?

1856. *Les Contemplations* (Horror), II, p. 271.

Célébrateurs, révélateurs !

1856. *Les Contemplations* (Les Mages), II, p. 323.

L'ALEXANDRIN TERNAIRE

Le trimètre renforcé, le ternaïre syntaxique, qui reprend trois fois symétriquement le même mot ou la même expression¹, est, dès son apparition dans *Cromwell*, un triple cri :

Malheur à vous ! Malheur à moi ! Malheur à tous !

1827. *Cromwell*, V, 6, p. 467.

Il faut qu'il marche ! Il faut qu'il roule ! Il faut qu'il
[aille !

1827. *Cromwell*, V, 12, p. 501.

En 1829, ce groupe ternaïre qui répète le même mot s'inscrit parfois encore sur deux vers :

Laisse les vivre : à toi le monde !

A toi mon trône, à toi mes jours !

1829. *Les Orientales* (La Sultane favorite), p. 90.

1. « Les trimètres les plus parfaits sont ceux qui contiennent une énumération à trois termes, c'est-à-dire dans lesquels le sens suit exactement le mouvement rythmique :

Gardiens des monts, gardiens des lois, gardiens des villes. »

Légende des siècles.

Aae, *Le trimètre de Victor Hugo*, p. 189.

Nous aimons bien. Nos pas sont lourds ? Nos yeux arides ?
Nos fronts ridés ?

1829. *Hernani*, III, 1, p. 61.

En 1829, quand il s'enferme dans l'alexandrin, ce groupe ternaire n'a pas toujours une construction symétrique ou un rythme exact¹ :

J'ai vu Sforce, j'ai vu Borgia, je vois Luther².

1829. *Hernani*, III, 5, p. 79.

C'est l'Allemagne, c'est la Flandre, c'est l'Espagne.

1829. *Hernani*, IV, 4, p. 128.

Le trimètre à répétition, né au théâtre, passe lentement

1. « Les alexandrins divisés, par le rythme phraséologique, en trois parties inégales ne sont pas des trimètres, à notre avis. »

Aae, *Le trimètre de Victor Hugo*, p. 38 (note).

2. On retrouve parfois dans le trimètre une double symétrie verbale :

Monsieur ? — Didier. — Didier de quoi ? — Didier de rien.

1829. *Marion de Lorme*, I, 3, p. 189.

Que font les rois ? à qui le trône ? à qui l'exil ?

1831. *Les Feuilles d'Automne* (Réverie d'un passant), p. 261.

Mon burg est mort ; mon fils est vieux ; ses fils sont traîtres.

1843. *Les Burgraves*, III, 1, p. 345.

Le membre syntaxique ne coïncide pas toujours avec le membre rythmique :

Comme un infâme ! comme un lâche ! comme un chien !

1838. *Ruy Blas*, V, 3, p. 236.

Oui, ces évêques, oui, ces marchands, oui, ces prêtres.

1853. *Les Châtiments* (A un martyr), p. 68.

L'enfant pleure, l'enfant a faim, l'enfant est nu.

1856. *Les Contemplations* (Intérieur), I, p. 267.

Victor Hugo avait écrit :

Ton enfant est sans pain, ton enfant va tout nu !

Cf. R. Glotz, *Les variantes des Contemplations*, p. 128.

de la poésie dramatique à la poésie lyrique ; d'abord triple exclamation, il devient une triple affirmation, puissante, majestueuse, solennelle.

Le plus souvent les trois segments de ce vers, trois propositions juxtaposées, commencent par les mêmes mots :

Je suis banni ! Je suis proscrit ! Je suis funeste !

1829. *Hernani*, II, 4, p. 55.

Où donc ton père ? où donc ton fils ? où donc ta mère ?

1831. *Les Feuilles d'automne*
(A un voyageur, p. 272).

Rien n'a vaincu, rien n'a dompté, rien n'a ployé.

1843. *Les Bargraves*, I, 7, p. 306

Sabrez le droit, sabrez l'honneur, sabrez la loi !

1853. *Les Châtiments* (Nox. I), p. 18.

Après Turenne, après Saintraille, après Lahire,

1853. *Les Châtiments*
(A l'obéissance passive), p. 123.

On est Tibère, on est Judas, on est Dracon ;

1853. *Les Châtiments* (Livre V, vi),
p. 247.

Gardez le deuil, gardez le sang, gardez la boue !

1853. *Les Châtiments* (La Reculade), p. 368.

Voici le Rhin, voici l'Elster, voici l'Adige.

1853. *Les Châtiments* (La fin), p. 446.

Elle est la prose, elle est le vers, elle est le drame¹.

1856. *Les Contemplations*
(Réponse à un acte d'accusation), I, p. 35.

Où l'éclair gronde, où luit la mer, où l'astre rit².

1856. *Les Contemplations* (A propos d'Horace),
I, p. 60.

J'étais plus fort, j'étais plus doux, j'étais plus libre ;

1856. *Les Contemplations* (Ecrit en 1846³), II, p. 87.

D'aimer sans fin, d'aimer toujours, d'aimer encor.

1856. *Les Contemplations* (Mugituscque boum),
II, p. 140.

Où donc est Mars ? où donc Eros ? où donc Psyché ?

1856. *Les Contemplations* (Cérigo), II, p. 146.

Dormez, les champs ! dormez, les fleurs ! dormez, les
[tombes !

1856. *Les Contemplations*
(A celle qui est restée en France), II, p. 383.

Il y a, à l'intérieur de chaque membre syntaxique et rythmique, un accent mobile qui vient se placer sur le

1. *Réponse à un acte d'accusation*. Date du manuscrit : 1854. Date de l'édition : 1834.

2. *A propos d'Horace* : Date du manuscrit : 1855. Date de l'édition : 1831 (Cf. Joseph Vianey, *Victor Hugo, Les Contemplations*. Introduction, xci. Paris, Hachette, 1922).

1^{re} leçon :

Où l'aigle plane, où luit la mer, où l'astre rit.

(Cf. R. Glotz, *Les variantes des Contemplations*, p. 48.)

3. La pièce intitulée : *Ecrit en 1846* a été recopiée sur le manuscrit en 1854.

(Cf. Joseph Vianey, *Victor Hugo, Les Contemplations*, Introduction, xciv.)

mot le plus important ¹ ; le plus souvent, presque toujours, Victor Hugo appuie sur la seconde syllabe ou sur le second monosyllabe.

A cette place reviennent les mêmes mots :

Où donc ton père ? où donc ton fils ? où donc ta mère ?

1831. *Les Feuilles d'automne.*

Où donc est Mars ? où donc Eros ? où donc Psyché ?

1856. *Les Contemplations.*

La répétition symétrique d'un mot important suffit à marquer un temps au milieu de chaque groupe syntaxique ; même les accents secondaires prennent ainsi une grande valeur rythmique :

Sabrez le droit, sabrez l'honneur, sabrez la loi !

1853. *Les Châtiments.*

Gardez le deuil, gardez le sang, gardez la boue !

1853. *Les Châtiments.*

D'aimer sans fin, d'aimer toujours, d'aimer encor.

1856. *Les Contemplations.*

Quand le mot de deux syllabes, qui se trouve placé au début de chaque membre, contient une forte idée, on entend dans chacun d'eux comme des contre-rythmes, très marqués :

Dormez, les champs ! dormez, les fleurs ! dormez, les
[tombes !

1856. *Les Contemplations.*

1. « Les mots importants, générateurs sonores de la phrase, frappent d'une sorte de vassalité tonique les mots secondaires. »

Henri Delacroix, *Le langage et la pensée*, p. 433.

La plupart de ces trimètres à répétition sont en réalité frappés de six accents, dont trois, principaux, sont fixes et dont trois, secondaires, peuvent être mobiles à l'intérieur du membre rythmique. De nombreux critiques prétendent qu'un accent, parfois très faible, est toujours perceptible au sixième pied du trimètre de Victor Hugo¹ ; à mon avis, le poète exprime fortement sa pensée par son groupe familier et appuie sur le mot qui porte l'idée principale, sans se préoccuper d'observer toujours la

1. « Examinez tous les alexandrins de Victor Hugo : vous trouverez toujours au sixième pied une syllabe assez fortement accentuée pour que la voix, si elle ne s'y repose pas tout à fait, puisse faire une demi-halte rapide, le temps de s'assurer que le vers a son compte ; jamais par conséquent de ces particules, telles qu'un article ou une préposition monosyllabique qui, n'ayant point d'existence indépendante et faisant corps avec le mot qui suit, ne peuvent être placées au milieu de l'hexamètre, sans le faire ressembler à un polichinelle bâti tout de travers, qui butte, trébuche, tombe et se casse le nez. »

Paul Stapfer, *Racine et Victor Hugo*, p. 293.

« Hugo, soit instinctivement, soit de façon préméditée, tout en déplaçant la pause, non seulement n'a jamais omis de mettre un accent tonique... sur la 6^e syllabe, mais encore il s'est toujours arrangé pour que cette syllabe terminât le mot. »

Clair Tisseur (Cité par Aae, *Le trimètre de Victor Hugo*, p. 18).

« Il ne met jamais à la sixième syllabe des *e* muets ou des mots sans consistance (relatifs, articles, courtes prépositions), sur lesquels il est impossible de s'arrêter. »

E. Rigal, *Victor Hugo poète épique*, p. 187.

« En somme, la règle de l'hémistiche est observée, quand l'arrêt après la sixième syllabe, même sans être le principal arrêt du vers, est assez sensible pour permettre à l'oreille et à l'esprit du lecteur de s'assurer que le compte des syllabes est exact. Cette définition admise, il est facile de voir que Hugo, sauf dans de très rares cas où il s'agit de produire un effet puissant, observe la règle et tient essentiellement à l'observer. »

E. Rigal, *Victor Hugo poète épique*, p. 187.

césure traditionnelle de l'alexandrin. L'orateur entraîne parfois le poète et le vers prend tous les tons de l'éloquence, comme l'hexamètre latin¹. Dans l'exemple suivant, un accent secondaire ne se pose-t-il pas sur le premier mot du groupe ternaire ?

Rien n'a vaincu, rien n'a dompté, rien n'a ployé.

1843. *Les Burgraves*.

En tout cas (et ceci est d'une importance capitale, car le rythme est détaché surtout par le repos), Victor Hugo en partageant son vers en trois membres, en trois temps égaux, a supprimé la pause médiane, la pause classique par excellence. « Il a longtemps aimé, dit E. Faguet, dans le dessein de rompre la monotonie des coupes régulières et de produire un effet d'insistance et d'énergie, l'alexandrin coupé en trois parties égales². » On peut dire que par son style, par ses constructions syntaxiques, par ses énumérations à trois membres parallèles, par ses triples répétitions des mêmes termes et des mêmes expressions, il a créé dans le grand vers français un rythme nouveau³.

- I. « L'hexamètre, pourvu qu'en rompant la césure,
Il montre la pensée et garde la mesure,
Vole et marche ; il se tord, il rampe, il est debout.
Le vers coupé contient tous les tons, il dit tout. »

Victor Hugo, *Toute la lyre*, I, 271.

2. E. Faguet, *XIX^e siècle. Etudes littéraires* (Victor Hugo), p. 241.

3. « En exprimant trois idées dans son vers, il divise son vers en trois. Il crée un rythme nouveau, mais il n'ose pas aller jusqu'au terme logique de sa réforme. »

Martinon, *Le trimètre*, *Mercur* de France,
mars 1909, p. 45.

« Hugo, timide encore, a toujours fait terminer un mot avec la sixième

Je suis persuadé que Victor Hugo a tout naturellement inscrit dans l'alexandrin la triade symétrique, qu'il a surtout voulu donner au trimètre son maximum de relief et que le goût de la répétition verbale a fortement contribué à retenir, à arrêter le poète dans son travail de dislocation. « Si la loi rythmique, déclare Becq de Fouquières, est plus forte que la cohésion syntaxique, le vers est du mode classique ; si, au contraire, la cohésion syntaxique l'emporte, le vers est du mode romantique¹. » Souvent, dans le trimètre de Victor Hugo, le groupe de style, qui n'est qu'un seul groupe de souffle, brise par sa solide structure le mouvement traditionnel de l'alexandrin.

syllabe dans ce vers comme dans le vers ordinaire, et jamais il n'a osé dire, comme M. Rostand ou M. Richepin :

Empanaché — d'indépendance — et de franchise.
Quand devant lui — Jérusalem — se prosterna, »

E. Rigal, *Victor Hugo poète épique*, p. 184.

« Il n'a donc jamais écrit des vers comme les suivants :

Elle filait pensivement la blanche laine.

ou

(Banville.)

Votre génie improvisait au piano.

(Verlaine.)

J'ai cependant trouvé quelques exemples d'un mot composé placé à l'hémistiche :

Et j'ai bâti Baal-Méon, ville d'Afrique.

Légende des siècles, I, p. 131.

Et j'ai fait mettre au For-l'Evêque la Duthé.

Quatre vents, I, p. 304 ; *Esca*, II, 3.

Ne croyez pas qu'à Bray-sur-Marne, ô citadins.

Toute la Lyre, I, p. 84. »

Aae, *Le trimètre de Victor Hugo*, p. 185.

1. Becq de Fouquières, *Traité de versification française*, ch. VII, *Du vers romantique*, p. 123.

« J'ai vu le jour, j'ai vu la foi, j'ai vu l'honneur.
 D'où vient qu'on naît, d'où vient qu'on meurt, d'où vient
 [qu'on souffre ?

Les vers de cette forme, dit Ch. Renouvrier, quand on fait attention à ne point marquer, dans la récitation, des césures à l'hémistiche, que le sens ne comporte pas, sont beaucoup plus multipliés chez Victor Hugo qu'on ne le croirait de prime abord, et ils comportent, par leurs tournures diverses, si ce n'est des variétés aussi définies que le vers classique parfait, au moins un assez grand nombre de modifications pour ne pas tomber dans la monotonie qui semblerait s'attacher au rythme des précédents¹... Ces formes... adressent à l'oreille l'appel le plus évident pour être saisies en leur propre rythme sans le moindre égard à la césure réglementaire qui ne doit plus se sentir dans la récitation². »

Dans quelques trimètres, on ne perçoit que les trois accents rythmiques ; ces vers remplacent la césure classique, qu'en réalité ils effacent, par deux autres césures symétriquement placées et très fortes ; le cri monte sans hésitation, sans arrêt, sans repos, vers la fin du membre

1. Ch. Renouvrier, *Victor Hugo, le poète*, p. 273.

2. Ch. Renouvrier, *Victor Hugo, le poète*, p. 275.

« N'est-il pas sans raison de maintenir, pour l'œil, une césure à la sixième syllabe lorsque cette césure n'existe pas pour l'oreille ? N'est-il pas inutile et dangereux d'avoir l'air de battre une mesure à deux temps, lorsqu'en réalité on joue à trois temps ? »

Adolphe Boschot, *Chez nos poètes* (La césure dans le ternaire), p. 163.

syntactique ; le vers se compose de trois groupes de souffle :

Je suis banni ! Je suis proscrit ! Je suis funeste !

1829. *Hernani*.

Quand le dernier mot du membre contient ainsi l'idée principale, tout alors coïncide, concorde et se renforce : le temps fort de la pensée, l'élan oratoire, l'accent tonique, la syntaxe et le rythme ; ainsi le mouvement rapide de la phrase triple devient celui du vers¹ :

On est Tibère, on est Judas, on est Dracon.

1853. *Les Châtiments*.

C'est dans ce trimètre à répétition que le rythme triple se détache le plus nettement ; c'est dans ce vers de grande facture que les coupures sont le mieux tranchées et les repos le plus longtemps marqués. *L'harmonie* viendra bientôt le renforcer encore ; en effet la finale de chaque membre sera fatalement un jour terminée par le même mot ou par le même son sur lequel pèsera fortement l'accent oratoire. Le mérite de Victor Hugo est d'avoir donné à l'alexandrin de très belles cadences par la répétition des mêmes mots ou des mêmes sons.

Ce trimètre a déjà une grande variété de construction.

1. Depuis Victor Hugo, dans l'alexandrin, le rythme et la syntaxe sont deux forces qui agissent dans le même sens.

Le même mot est parfois répété à l'intérieur des trois éléments, sans occuper des places symétriques :

Que, blé qui monte, enfant qui joue, eau qui murmure

1837. *Les voix intérieures*, Avril,
A Louis B., p. 288.

L'homme est brumeux, le monde est noir, le ciel est
[sombre ;

1856. *Les Contemplations*,
O gouffre ! l'âme plonge, II, p. 259.

Quand le même mot est repris à la même place, la correspondance symétrique des accents donne à ce trimètre plus de cohésion, plus de force, plus de relief :

Les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine au cœur !

1835. *Les Chants du crépuscule*,
Sur le bal à l'Hôtel de ville, p. 57.

La boue au cœur, la larme à l'œil, le fifre aux dents.

1853. *Les Châtiments*,
A des journalistes de robe courte, p. 200.

Le même mot, qui répète l'idée principale, s'établit plus tard à la fin des trois propositions :

Homme, tu mens ! Soleil, tu mens ! Cieux, vous mentez !

1853. *Les Châtiments* (Le bord de la mer),
p. 184.

L'huile est chère, le bois est cher, le pain est cher.

1856. *Les Contemplations* (Melancholia), I, p. 202.

Tes fils sont morts, mon père est mort, leur mère est
[morte¹.

1856. *Les Contemplations*
(Pleurs dans la nuit, IV), II, p. 202.

En 1856, chacune des trois propositions rythmiques commence et se termine par les mêmes termes :

Il tremble en eux, il vit en eux, il meurt en eux² ;

1856. *Les Contemplations*,
Le poème éploré se lamente, I, p. 43.

Ce trimètre magnifique, auquel devait logiquement, fatalement aboutir l'éloquence sonore du génie de Victor Hugo, acquiert ainsi par cette répétition des mêmes mots, par cette harmonie triplée, un rythme d'une puissance extraordinaire.

Parfois ce ne sont pas les mêmes mots, mais les mêmes sons qui reviennent dans les trois propositions rythmées :

Chantez, oiseaux ! ruisseaux, coulez ! croissez, feuillages !

1840. *Les Rayons et les Ombres*,
La Tristesse d'Olympio, p. 527.

aux mêmes places :

1. 1^{re} leçon :

Leurs fils sont morts, mon père est mort, *ta* mère est morte.

R. Glotz, *Les variantes des Contemplations*, p. 262.

2. 1^{re} leçon :

Il *vit* en eux, il *tremble* en eux, il *meurt* en eux.

R. Glotz, *Les variantes des Contemplations*, p. 38.

Vendez l'état ! coupez les bois ! coupez les bourses !

1853. *Les Châtiments* (Joyeuse vie), p. 161.

Courant les bals, courant les jeux, allant à vêpres.

1853. *Les Châtiments* (Force des choses), p. 413.

à la finale :

Tout est pour moi, tout est à moi, je suis le roi !

1832. *Le Roi s'amuse*, III, 2, p. 422.

La rime tend à se substituer au mot et le vers ainsi construit devient peu à peu un tercet.

Alors que le trimètre ordinaire se multiplie sans cesse, ce ternaire à répétition de mots ou de sons reste rare dans la poésie de Victor Hugo, de 1827 à 1856. Le poète n'abuse pas de ce beau vers à effet, qu'il a créé lui-même.

L'ALEXANDRIN QUATERNAIRE OU CARRÉ

Le tétramètre à répétition verbale apparaît lui aussi dans *Cromwell* :

Ni pitié, ni merci, ni faveurs, ni pardons.

1827. *Cromwell*, V, 13, p. 518.

(Ce groupe carré de même mot provient du groupe ternaire, augmenté d'un élément symétrique¹.)

Ce vers, né au théâtre, sera dans la poésie de Victor Hugo le grand vers de l'énumération rythmique, qui insiste sur la même idée et l'épuise.

Faux saphirs, faux bijoux, faux brillants, faux joyaux.

1829. *Hernani*, III, 4, p. 72.

Leurs turbans, leur galop, leurs drapeaux, leurs fanfares.

1829. *Les Orientales*
(La bataille perdue), p. 104.

Quel César, quel Jésus, quel guerrier, quel apôtre.

1832. *Le Roi s'amuse*, V, 1, p. 472.

1. On retrouve dans le tétramètre la triple symétrie verbale :

Quel lait pur, que de soins, que de vœux, que d'amour.

1831. *Les Feuilles d'automne*,
(Ce siècle avait deux ans..), p. 250.

Mon orgueil, mon espoir, mon abri, mon secours.

1835. *Les Chants du Crépuscule*
(Date lilia), p. 193.

Les parfums, les chansons, les baisers, les sourires¹.

1840. *Les Rayons et les Ombres* (L'ombre), p. 519.

Des lorrains, des flamands, des saxons, des moraves.

1843. *Les Burgraves*, II, 1, p. 310.

L'équité, la pudeur, la fierté, la justice.

1853. *Les Châtiments* (Les Martyres), p. 295.

1. Dans les *Chants du Crépuscule* et dans les *Rayons et les Ombres*, quelques alexandrins contiennent une quadruple symétrie grammaticale, sans avoir leurs quatre membres rythmiques.

Les chaînes, les chevrons, les lambels, les losanges.

1835. *Les Chants du Crépuscule* (Noces et festins), p. 40.

Les souffles, les échos, les brouillards, les fumées.

1835. *Les Chants du Crépuscule* (Au bord de la mer), p. 139.

Leur âme, leur désir, leur instinct, leur envie.

1835. *Les Chants du Crépuscule* (XXXV), p. 175.

Ses porches, ses vitraux, ses lueurs, ses abîmes.

1840. *Les Rayons et les Ombres* (Regard jeté dans une mansarde), p. 409.

Ni l'aube, ni le lys, ni l'ange, ni l'enfant.

1840. *Les Rayons et les Ombres* (Le monde et le siècle), p. 428.

« A partir de ce moment (1829-1830, *Hernani*), dit Ch. Renouvier, on ne voit de progrès sensible, dans les innovations rythmiques, ni dans les trois recueils publiés de 1831 à 1840, ni dans le *Roi s'amuse*. C'est plutôt le contraire, et le fait est singulier. *Ruy Blas* et les *Burgraves*, grands chefs-d'œuvre de versification et de style (1838 et 1843) sont les œuvres dans lesquelles se poursuit le travail des rythmes nouveaux ; il faut ensuite aller jusqu'à la période de l'exil pour trouver cette sorte de création poursuivie dans les *Contemplations*, achevée dans la *Légende des Siècles*. »

Ch. Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, p. 301.

Pour l'étude des formules rythmiques, les *Châtiments* sont eux aussi très intéressants.

Un eunuque, un cagot, un sophiste, un esclave.

1853. *Les Châtiments* (A Juvénal), IX, p. 345.

Ces Maupas, ces Fortouls, ces Bertrands, ces Magnans.

1853. *Les Châtiments*
(Applaudissements), p. 358.

Le charnier, le gibet, le ruisseau, le lavoir.

1853. *Les Châtiments* (L'égout de Rome),
p. 379.

Ces dévôts, ces viveurs, ces bedeaux, ces brigands.

1853. *Les Châtiments* (La Caravane,
IV), p. 397.

Cette quadruple énumération devient rare, dans les
Contemplations :

Aux vivants, aux souffrants, au bœuf triste, au baudet

1856. *Les Contemplations* (La Chouette),
I, p. 246.

Quelques tétramètres sont ainsi formés par le rappro-
chement de deux groupes binaires.

Le plus souvent un seul accent vient frapper chaque
membre syntaxique et rythmique, car le terme le plus
important est ordinairement placé à la fin ; la scansion
générale du tétramètre à répétition est donc celle-ci :

$$3' + 3' + 3' + 3'.$$

Quelquefois le premier mot de chaque élément est

relevé par l'idée qu'il contient ; il porte alors un accent, beaucoup plus faible, mais sensible :

$$\underbrace{1 + 2'} + \underbrace{1 + 2'} + \underbrace{1 + 2'} + \underbrace{1 + 2'}.$$

Faux saphirs, faux bijoux, faux brillants, faux joyaux.

1829. *Hernani*.

Quel César, quel Jésus, quel guerrier, quel apôtre

1832. *Le Roi s'amuse*.

Ce n'est qu'en 1856 que quatre propositions, qui répètent le même sujet, entrent dans le cadre de ce vers :

Elle crie, elle chante, elle enseigne, elle rit.

1856. *Les Contemplations*

(Réponse à un acte d'accusation), I, p. 35.

On conteste, on dispute, on proclame, on ignore.

1856. *Les Contemplations* (Voyage de nuit),

II, p. 285.

Le trimètre à répétition comprenait dès sa naissance, en 1827-1829 (*Cromwell-Hernani*), un groupe de trois propositions symétriques, de même verbe précédé du même pronom¹ ; la cohésion de la syntaxe et du

1. On retrouve quatre fois le même verbe dans deux alexandrins des *Châtiments* :

C'est décrété, c'est fait, c'est dit, c'est canonné.

1853. *Les Châtiments* (Splendeurs, III), p. 158

C'est le poteau, c'est Brest, c'est Clairvaux, c'est Toulon ;

1853. *Les Châtiments* (Ce serait une erreur de croire), p. 404.

rythme a été beaucoup plus lente dans le tétramètre.

Cet alexandrin carré évolue de la même façon que le ternaire. Dès 1843, les quatre membres rythmiques ont la même finale :

Isolé, foudroyé, réprouvé, mais resté

1843. *Les Burgraves*, I, 7, p. 305.

Le tétramètre ainsi formé peut être considéré comme un assemblage de quatre petits vers :

Isolé,
Foudroyé,
Réprouvé,
Mais resté...

En 1853, d'autres groupes carrés à finale homophone s'inscrivent différemment dans l'alexandrin :

Tremblaient, hurlaient, pleuraient, couraient ! — En un
[clin d'œil...

1853. *Les Châtiments* (L'Expiation,
II), p. 278.

Allons ! congratulons, triomphons, partageons !

1853. *Les Châtiments* (Nox, IV), p. 23.

Les mêmes mots viennent se grouper par trois dans le grand vers :

dans un alexandrin des *Contemplations* :

Vis, bête ; vis, caillou ; vis, homme ; vis, buisson !

1856. *Les Contemplations* (Mugitusque
boum), II, p. 139.

La symétrie syntaxique a précédé la symétrie rythmique.

A genoux, à genoux, à genoux sur la terre.

1831. *Les Feuilles d'automne* (La prière pour tous),
p. 407.

L'avenir ! l'avenir ! l'avenir est à moi !

1835. *Les Chants du Crépuscule*
(Napoléon II), p. 46.

Allemagne ! Allemagne ! Allemagne ! Hélas ! — Quoi !

1843. *Les Burgraves*, II, 1, p. 311.

qui, par suite de cette triple reprise, devient nettement un tétramètre :

Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! morne plaine !

1853. *Les Châtiments* (L'Expiation), p. 276.

Espérez ! espérez ! espérez ! misérables !

1856. *Les Contemplations*
(Ce que dit la bouche d'ombre), II, p. 362.

Le tétramètre sera-t-il un jour composé de la quadruple juxtaposition du même mot ?

En 1853, le même verbe revient trois fois dans un groupe carré :

Frappez ! tuez Baudin ! tuez Dussoubs ! tuez !¹

1853. *Les Châtiments* (Nox, I), p. 18.

En 1856, le même verbe est repris quatre fois :

Paix à l'ombre ! Dormez, dormez, dormez, dormez !

1856. *Les Contemplations*
(A celle qui est restée en France), II, p. 383.

Par le seul procédé de la répétition, la musique verbale envahit de plus en plus l'alexandrin.

1. Un vers semblablement construit se trouve déjà dans *Hernani*, III, 3, p. 69.

Prenez ! Liez mes mains, liez mes pieds, liez !

LA QUINQUE DANS L'ALEXANDRIN

Un groupe de cinq éléments, symétriquement placés et précédés du même mot, entre en 1840 dans le vers alexandrin, mais sans pouvoir lui donner le même mouvement rythmique :

Les prés, les champs, les eaux, les rochers et les monts ?

1840. *Les Rayons et les Ombres*
(Sagesse), p. 577.

Une triade, de même construction et de même rythme, se trouve alors

soit dans le premier hémistiche :

On boit, on rit, on chante, on ripaille ; on amène

1853. *Les Châtiments* (Nox, II), p. 19.

On boit, on mange, on dort, on achète et l'on vend,

1853. *Les Châtiments* (IV, XI), p. 224.

Les bons, les purs, les grands, les divins, les célèbres.

1856. *Les Contemplations* (Halte en marchant),
I, p. 117.

Il frappe, il blesse, il marque, il ressuscite, il tue¹.

1856. *Les Contemplations* (Suite), I, p. 40.

soit dans le second :

Le meurtre, les linceuls, le fer, le sang, le feu ;

1853. *Les Châtiments* (Nox, VIII), p. 32.

Sans air, sans mouvement, sans jour, sans yeux, sans
[bouche,

1856. *Les Contemplations* (Pleurs dans la nuit),
II, p. 208.

Les cinq termes qui composent le vers se terminent
eux aussi par le même son :

Calomniez, hurlez, mordez, mentez, vivez !

1853. *Les Châtiments*

(A des journalistes de robe courte), p. 203.

Cinq exclamations isosyllabiques et à finale homophone
s'inscrivent dans l'alexandrin :

Aimons ! servons ! aidons ! luttons ! souffrons ! Ma mère²

1856. *Les Contemplations* (Ecrit en 1846),
II, p. 95.

La quinque deviendra-t-elle sénnaire et le vers sera-t-il
constitué par une énumération de six termes qui riment
ensemble ?

1. 1^{re} leçon :

Il frappe, il marque, il venge, il ressuscite, il tue.

2^e leçon :

Il frappe, il marque, il blesse, il ressuscite, il tue, etc.

R. Glotz, *Les variantes des Contemplations*, p. 36.

2. 1^{re} leçon :

Aimons ! aidons ! servons ! luttons ! souffrons ! Ma mère.

R. Glotz, *Les variantes des Contemplations*, p. 218.

L'ALEXANDRIN SÉNAIRE

En 1856, apparaît dans l'alexandrin de Victor Hugo une énumération formée de six propositions, dont chacune est précédée du même sujet. Ce vers sénair est composé par la rencontre des groupes ternaires symétriques qui se trouvent si souvent dans le premier et dans le dernier hémistich ; c'est une soudure.

On marche, on court, on rêve, on souffre, on penche, on
[tombe.

1856. *Les Contemplations*
(Ce que c'est que la mort), II, p. 293.

Il est désormais impossible au poète de mettre dans le grand vers français une énumération rythmique plus longue et répétant le même mot ; le même son remplacera probablement un jour le même mot ; mais, en 1856, l'alexandrin renforcé arrive à la dernière étape de son évolution, à la fois logique et fatale.

De 1827 à 1856, l'alexandrin de Victor Hugo se remplit donc de toutes les symétries verbales qu'il lui est permis d'accepter ; par la répétition des mêmes mots, puis des mêmes sons, il acquiert des rythmes intérieurs d'une puissance extraordinaire.

Tous ces vers ont été progressivement créés par Victor Hugo lui-même et portent la marque profonde de son génie.

CONCLUSION

« L'alexandrin romantique est le terme de l'évolution du vers classique. » Telle est l'opinion généralement admise¹ et beaucoup de théoriciens ont cherché parmi les poètes dramatiques du xviii^e siècle les maîtres et les modèles de Victor Hugo.

Becq de Fouquières, dans son *Traité de versification française* (1879), rapproche Victor Hugo de Racine. « Il n'y a pas, écrit plus tard Maurice Souriau, entre le vers de Racine, que l'on peut prendre comme type de l'alexandrin, et le vers romantique de différence essentielle². » Maurice Grammont, dans son étude sur *Ragotin et le vers romantique* (1903), rapproche Victor

1. « M. Pellissier a calculé que, sur dix vers de Victor Hugo, neuf étaient classiques. Et encore, comme le remarque fort justement M. Gustave Lanson, a-t-il pris pour texte de comparaison les vers postérieurs à 1850, bien plus romantiques de forme que ceux des recueils précédents ».

F. Gregh, *Etude sur Victor Hugo*, p. 153.

2. Maurice Souriau, *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique* (1885). Idée reprise dans *l'Evolution du vers français au xviii^e siècle*. Cf. Préface.

Hugo de La Fontaine. « Dans la comédie peu connue de La Fontaine, *Ragotin*, toutes les coupes de Victor Hugo, même les plus rares, sont représentées ¹. Les rythmes de Victor Hugo étaient déjà dans La Fontaine ². » Mais il y a aussi des coupes dites romantiques et des trimètres dans l'œuvre de Boileau, pour lequel l'auteur des *Odes* avait une vive admiration ; il y en a aussi chez Ronsard, chez Agrippa d'Aubigné, chez Mathurin Régnier ³ et Victor Hugo — selon l'expression de Théophile Gautier — « a fourragé à pleines mains dans le xvi^e siècle ». D'après Stengel, l'introduction du trimètre romantique dans la poésie du xix^e siècle dépendrait d'une influence inconsciente, exercée sur l'alexandrin classique par un ancien trimètre dont on croit avoir trouvé des traces dans quelques poèmes du moyen âge et auquel on attribue une origine populaire ⁴. « La nature définitive des changements apportés par Victor Hugo à la prosodie, dit

1. Maurice Grammont, *Ragotin et le vers romantique*. Revue des Langues romanes, tome XLVI, 1903, p. 10-11.

2. *Idem*, page 21.

3. Cf. Adolphe Boschot, *La réforme de la prosodie*. Revue de Paris, 15 août 1901. *Chez nos poètes* (La césure dans l'alexandrin ternaire), p. 157.

4. E. Stengel, *Romanische Verslehre*. Cité par Aae, *Le trimètre de Victor Hugo*, p. 37.

M. Robert de Souza cite des vers trimétriques du moyen âge. « Becq de Fouquières, dit-il, par ses exemples des formules ternaires, a voulu surtout montrer qu'elles étaient de création romantique : le lecteur sait qu'il n'en est rien. Ce tableau va achever de prouver que le moyen âge, le xvi^e siècle et le xvii^e siècle, La Fontaine notamment, avant Victor Hugo, les ont connues. »

Robert de Souza, *Le rythme poétique*, p. 111.

Ch. Renouvier, n'a pas été comprise par les critiques qui en ont recherché l'origine¹. »

Dans la *Préface de Cromwell*, à une époque où il sentait encore le besoin d'évoquer l'exemple des grands classiques pour se couvrir de leur autorité, Victor Hugo déclare : « Ce n'est pas dans Racine qu'il faut étudier notre vers (le vers du drame), mais souvent dans Corneille et toujours dans Molière². » Je suis convaincu que Victor Hugo n'a été amené ni par le comédien à briser son vers ni par le tragédien à le retremper. Son génie a usé à sa guise du matériel poétique et a créé lui-même progressivement son expression.

Dès ses premiers essais, le jeune poète plie le vers classique au mouvement oratoire de sa pensée et lui

1. Ch. Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, p. 288.

2. « Dans la préface de sa pièce (*Hernani*), l'auteur disait en parlant de lui-même : « Il n'ose se flatter que tout le monde ait compris du premier coup ce drame dont le *Romancero general* est la véritable clef. Il prie-rait volontiers les personnes que cet ouvrage a pu choquer, de relire *Le Cid*, *Don Sanche*, *Nicomède*, ou plutôt tout Corneille et tout Molière, ces grands et admirables poètes. Cette lecture, si pourtant elles veulent bien faire d'abord la part de l'immense infériorité de l'auteur d'*Hernani*, les rendra peut-être moins sévères pour certaines choses qui ont pu les blesser dans le fond ou la forme du drame. » Dans ces quelques lignes se trouve le secret du style romantique qui procède de Corneille, de Molière et de Saint-Simon, en y ajoutant pour les images quelques nuances de Shakespeare. »

Théophile Gautier, *Victor Hugo*, p. 85 (La reprise d'*Hernani*, 21 juin 1867).

impose les accents vigoureux de son éloquence naturelle.

« J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin », dira-t-il plus tard, en novembre 1834. Cela est vrai ; plus que personne, il l'a brisé, comme il a brisé tous les autres vers et particulièrement l'octosyllabe ; il en est arrivé à créer le vers informe ou prosaïque et c'est là une de ses innovations rythmiques. Les groupes de style, qui deviennent de plus en plus fréquents, de plus en plus consistants sous sa plume, et qui, d'œuvre en œuvre, s'allongent, ont beaucoup contribué à cette dislocation ; sous leur poussée, sous leur pression, on voit « hésiter la césure », « basculer la balance hémistichique », « patauger l'enjambement », et l'alexandrin

Prendre à la prose un peu de son air familier¹.

Le vers des *Odes et Ballades* est vite devenu « libre,

1. Nous faisons basculer la balance hémistichique.
C'est vrai, maudissez-nous. Le vers, qui sur son front
Jadis portait toujours douze plumes en rond,
Et sans cesse sautait sur sa double raquette
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,
Rompt désormais la règle et trompe le ciseau,
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,
De la cage césure, et fuit vers la ravine,
Et vole dans les cieux, alouette divine.

Les Contemplations (Réponse à un acte
d'accusation), I, p. 33.

L'alexandrin saisit la césure, et la mord ;
Comme le sanglier dans l'herbe et dans la sauge,
Au beau milieu du vers l'enjambement patauge.

Les Contemplations (Quelques mots à un autre), I, p. 103.

1^{re} leçon :

Le vers est un serpent qui soi-même se mord.

R. Glotz, *Les variantes des Contemplations*, p. 62.

franc, loyal ». Pour adapter ainsi la forme poétique à la force de son génie, Victor Hugo n'a pas eu besoin de modèles, ni de Molière, ni de La Fontaine, ni même d'André Chénier ; à mesure que s'affirme sa personnalité et que s'affermirait son style, cette cohésion du fond et de la forme devient en effet plus intime. Il y a une progression évidente dans cette instinctive dissociation du moule classique ; le vers de *Cromwell* est plus morcelé que celui des *Odes* ; mais, dans *Cromwell*, on ne trouve pas encore un alexandrin aussi haché que celui-ci :

Mais, grandis, rêve, souffre, aime, vis, vieillis, tombe.

Les Contemplations (Dolor), II, p. 278.

C'est en parlant le vers que Victor Hugo l'a, d'œuvre en œuvre, rendu souple, flexible, varié. « Il lui a donné une âme, dit E. Faguet ; il l'a fait vivre ; il en a fait une forme prête à toutes les mélodies possibles. *Hugo n'aurait pas besoin des vers lyriques*. Il chante en alexandrins avec une fierté souveraine. Il a fait en variant les coupes de l'alexandrin juste ce que La Fontaine a fait en se servant de vers libres. Le procédé général est exactement le même : *ne pas se servir de rythme fixe, mais créer continuellement et renouveler incessamment son rythme en toute liberté, aux risques et périls de l'inventeur*¹. »

C'est aussi en parlant le vers que Victor Hugo l'a raf-

1. E. Faguet, *XIX^e siècle, Études littéraires*, p. 247.

fermi, retrempé, reformé. Le rythme de sa phrase est nettement cadencé et des accents puissants viennent, dès 1818, établir dans l'alexandrin des unités nouvelles. Dans ces mesures égales s'installent peu à peu les groupes de style, d'abord le groupe double, puis le groupe ternaire, le plus caractéristique de sa manière, et le groupe carré. Deux forces convergentes agissent alors simultanément ; le membre syntaxique se superpose exactement sur le membre rythmique ; le mouvement de l'idée coïncide avec la cadence poétique ; l'arrêt du sens marque le repos. Il y a dès lors dans l'alexandrin un accord harmonieux du balancement et de la pensée, une concordance absolue de toutes les clausules, une collaboration étroite de toutes les forces expressives. Par son instinct, puis par son goût, puis par son habitude du parallélisme symétrique, Victor Hugo crée, compose, façonne des bimètres, des trimètres, des tétramètres d'un relief saillant et d'un effet vigoureux. Le mot, l'expression, la formule, que répètent les groupes de style, entrent progressivement dans les hémistiches ; il y a une telle correspondance entre l'évolution de ses groupes de style et l'évolution de la forme de son vers qu'il est permis d'affirmer que Victor Hugo a fabriqué lui-même, instinctivement et non de façon préméditée, tous les solides mécanismes de son alexandrin. « Victor Hugo lui-même, dit Ch. Renouvier¹, ne s'est pas d'abord rendu compte — et l'a-t-il fait jamais bien formellement ?

1. Ch. Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, p. 295.

— de la vraie nature de son invention rythmique. Il a toujours été guidé et poussé par un instinct puissant ; non pas tel, sans doute, qu'il ait pu lui être donné *d'inventer* les règles de la versification, comme semble le dire le Témoin de sa vie... Apparemment il avait eu, c'était à l'âge de treize ans, l'occasion de voir des vers, et il lui arriva comme à beaucoup d'autres de sentir tout de suite ce que c'était, et de s'amuser à en faire. » Peu à peu par son style il créa des vers nouveaux¹.

1. M. Fernand Gregh expose ainsi ce que Victor Hugo a apporté de nouveau dans la versification. « A bien examiner ce que Hugo et les romantiques ont apporté de nouveau dans la prosodie, c'est l'enjambement, qui peut produire de beaux effets, mais qui n'est pas toujours utile, ni même heureux ; — le vers trimètre :

Les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine au cœur.

Où rien ne vibre, où rien ne tremble, où rien ne souffre,

— qui est excellent, mais dont il ne faut pas abuser sous peine d'essouffler le rythme de l'alexandrin, — et le vers juste à l'œil et faux à l'oreille :

Personne pour toi. Tous sont d'accord. Celui-ci...

Là c'est un soldat, là c'est un juge, un tribun...

Chante ! il faut chanter. Aime ! il faut aimer. Aimons.

— qui, à de très rares exceptions, est mauvais.

« En outre, les romantiques sont revenus, *avec un sentiment très juste de la mesure*, à la rime riche de Malherbe. Pour les rythmes, s'ils en ont inventé quelques-uns, presque tous avaient été déjà essayés par Ronsard et la Pléiade. Et, en réduisant à son exacte valeur cette fameuse révolution romantique, nous ne rabaissons pas le mérite de Hugo ; il ne pouvait faire plus ; on n'innove jamais que très peu.

« Voyez ce que toute une génération, la génération parnassienne, a apporté de nouveau en prosodie : tout juste le vers trimètre sans césure à l'hémistiche :

Elle filait pensivement la blanche laine..,

— vers qui était déjà indiqué dans Hugo, mais avec la césure obligatoire, et dont les parnassiens ont achevé l'évolution naturelle. »

Etude sur Victor Hugo, pp. 154-155.

Théophile Gautier appelait les beaux vers de Victor Hugo des « vers cornéliens ¹ ». Il est certain que l'on peut rapprocher la manière de Hugo de celle de Corneille ; ils ont tous deux un vigoureux tempérament. « Il y a, dit très justement M. Lanson, deux façons de faire les vers (sans compter les mauvaises, qui sont multiples) : il y a le vers de Racine et de Lamartine, chair vivante, souple, qui ploie et s'ondule et glisse, qui enveloppe sa ferme armature dans la mollesse des contours ; et il y a le vers de Hugo, bloc de métal, aux cassures vives, aux articulations visibles, se mouvant par une dislocation plutôt que par un glissement invisible ; ce vers-là fait parfois l'effet d'être dur, tant il se découpe nettement, vigoureusement, avec ses rythmes tranchés et ses éclats soudains. A cette dernière manière se rattache celle de Corneille ². » Le

1. « Ces beaux vers cornéliens, amples et puissants, s'enlevant aux cieux d'un seul coup d'aile, comme des aigles montagnards, ont excité les plus vifs transports. »

Th. Gautier, *L'art dramatique en France depuis 25 ans*,
I, p. 91 (Reprise d'Hernani, 22 janvier 1838).

« Ces nobles alexandrins à l'allure cornélienne ».

Th. Gautier, *Victor Hugo*, p. 74 (Reprise
d'Hernani, 8 novembre 1847).

« C'est un génie de la même trempe que celui du vieux Corneille, orgueilleux et sauvagement hérissé ; ...il va tout droit au nerf, le dégage des chairs et le fait saillir avec une vigueur prodigieuse. »

Th. Gautier, *Victor Hugo*, p. 102 (Angelo, 5 juillet 1835).

2. G. Lanson, *Corneille*, p. 162.

Cf. Paul Stapfer, *Racine et Victor Hugo*. « Si mon sujet était Corneille et Victor Hugo, j'aurais à montrer, sous la ressemblance fondamentale, des différences plus ou moins importantes, mais qui n'empêchent pas ces deux

grand tragique condense lui aussi son style, balance son éloquence, frappe énergiquement son vers. « On sait, dit Maurice Souriau, quel amour il a pour le cliquetis des pensées, pour ces dialogues où les idées se croisent et se choquent, vers par vers, hémistiche par hémistiche, mot par mot ¹. » Il préfère l'alexandrin à double parallélisme où s'établit si nettement l'antithèse :

Je sais ce que je suis ; je sais ce que vous êtes.

Pompée, IV, 3, vers 1286.

Le choix du Roi l'y mit ; le choix du Roi l'en chasse.

Andromède, IV, 1, 1058.

Il tait ce qu'il doit dire, et dit ce qu'il doit taire.

Imitation de Jésus-Christ, L. II, ch. III, 337.

Il a marqué cette forme binaire de toute la force de son génie.

On trouve dans son œuvre de théâtre ces deux trimètres qui répètent le même mot :

grands hommes d'être manifestement deux frères, deux génies de la même famille. »

P. 12

« Victor Hugo avait naturellement conscience de sa parenté avec le grand Corneille, et il s'est toujours exprimé sur son compte avec ménagement et avec estime. »

P. 13.

« Il est ... comme tout le monde le sait et le comprend, de la lignée des Eschyle et des Corneille, non point de celle des Euripide et des Racine. »

P. 193.

1. Maurice Souriau, *L'évolution du vers français au XVII^e siècle* (Corneille), p. 129.

Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.

Suréna, I, 3, 266.

Voyez le Roi, voyez Cotis, voyez mon père¹.

Agésilas, IV, 1, 1349.

et aussi ce tétramètre à répétition :

On me joue, on me brave, on me tue, on s'en rit.

La Place Royale, III, 3, 639.

De tels vers sont donc très rares ; même si Victor Hugo les a connus, ce serait une grave erreur de prétendre qu'il a voulu les imiter, car l'instinct de symétrie, qui est au fond de son génie, le portait à les créer². Ce qui, chez

1. Maurice Grammont, dans son étude sur *Ragotin et le vers romantique* (p. 11), cite ce trimètre de La Fontaine :

Maudit château, maudit amour, maudit voyage !

(Vers 1246).

On ne trouve ni chez Racine ni chez Molière ce trimètre à triple répétition de mots.

2. Victor Hugo a-t-il trouvé ou retrouvé le trimètre ?

« Par le fait, dit W. Ténint, c'est la nouvelle école qui a inventé ce vers en connaissance de cause et Victor Hugo est celui à qui revient, nous le croyons, l'honneur de la découverte. »

Prosodie de l'école moderne, p. 75.

« André Chénier, dit Maurice Grammont, ignore totalement le vers appelé spécialement romantique, le ternaire, celui qui est si fréquent chez Victor Hugo et qui a pour type :

Il fut héros, il fut géant, il fut génie ! »

Ragotin et le vers romantique, p. 24.

« C'est bien Victor Hugo, dit M. Daniel Mornet, qui, le premier, tend à établir, à côté de l'ancienne unité binaire, l'unité ternaire. La coupe 4-4 extrêmement nette se retrouve déjà quatre fois. Elle n'existe pas chez Delille ou Roucher. »

*L'Alexandrin français dans la deuxième moitié
du XVIII^e siècle*, p. 95.

Non seulement Victor Hugo a retrouvé lui-même et en lui-même le tri-

Corneille, n'est que trouvaille fortuite, exception audacieuse, accident de versification, devient chez Victor Hugo habitude, procédé, manière¹; et, de plus, celui-ci a rempli l'alexandrin d'une nouvelle et incomparable musique verbale²; nul poète n'a su manier comme lui ces vigoureuses formes rythmico-sonores où tout s'accorde et se renforce.

De 1818 à 1827, on voit le parallélisme double, triple,

mètre, mais par la répétition il lui a donné une physionomie particulière et un relief singulier.

1. « Arrivons, dit Ch. Renouvier, à des variétés moins communes du vers classique et à ses anomalies, car il en a, que les formes rythmiques multipliées par Victor Hugo n'ont fait que tirer de l'exception et mettre en relief et en honneur, quoique assurément ce ne soit pas en lisant Racine qu'il s'y est vu conduit. »

Victor Hugo, le poète, p. 269.

2. On a souvent reproché à Victor Hugo son ignorance de la technique musicale; « il reste à sa manière, dit M. Paul Berret, le plus grand des musiciens ».

L'élève Victor Hugo,

Revue des Deux-Mondes, 15 février 1928, p. 865.

« C'est dans les *Rayons et les Ombres*, à côté de ces vers à la fois prosaïques et boursofflés, écrit M. Fernand Gregh, que l'on trouve les divins morceaux intitulés: *Carillon* et *Que la musique date du XVI^e siècle*, où Hugo, qui, dit-on, n'aimait pas la musique, a su donner par des mots de véritables impressions d'orchestre et parler de musique avec la compétence d'un professionnel... »

« Il transpose en mots une symphonie. »

F. Gregh, *Etude sur Victor Hugo*, p. 53.

Paul Stapfer avait déjà protesté, mais un peu timidement, contre cette fausse assertion.

« On remarquera pourtant dans sa critique familière et orale, un amour de la musique, qui paraît sincère et qu'on a quelquefois nié, je ne sais sur quels indices, etc... »

Paul Stapfer, *Victor Hugo à Guernesey*, pp. 46-47.

quadruple, pénétrer dans l'alexandrin et les mêmes mots se fixer aux mêmes places dans les membres rythmiques du bimètre, puis du trimètre et du tétramètre. C'est par le même procédé de style que Victor Hugo a donné à tous ces beaux vers leur maximum de rythme et de sonorité ; la même loi préside à leur formation, à leur évolution. Dès 1827, Victor Hugo a des formes nettes dans l'esprit et il s'abandonne à des mécanismes de pensée et de style.

Et, dans cette répétition symétrique, le mot prend une importance de plus en plus grande, à mesure que mûrit la pensée. Ce sont d'abord des articles et des prépositions, puis des verbes et des noms qui reviennent à des places fixes dans l'alexandrin. Peu à peu, par les intimes qualités des mots, l'idée non seulement s'amplifie, mais sonne plus claire sur le rythme plus marqué. Victor Hugo ne s'est pas contenté de faire rentrer dans le vocabulaire poétique tous les mots exilés dans la prose ; il a, par la reprise symétrique de tous les termes — quels qu'ils soient — sculpté son vers et aussi (on pourrait facilement le démontrer) par le même procédé sculpté la strophe elle-même¹.

« Le mérite de l'invention rythmique chez Victor Hugo, dit Ch. Renouvier, est tout entier dans la construction

1. « L'honneur de recommencer et de poursuivre ce savant travail de mécanisme était réservé à Victor Hugo.

Ce qu'André Chénier avait rénové et innové dans le vers, notre jeune contemporain l'a rénové et innové dans la strophe ; il a été et il est harmoniste et architecte en poésie. »

Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française au XVI^e siècle*, p. 286.

nouvelle du grand vers, et non pas seulement ni précisé-
ment dans la liberté donnée à ses allures, mais dans la
multiplicité des formes fixes et bien dessinées qu'il peut
recevoir, avec des cadences que la règle ancienne
condamnait et auxquelles il fallait accoutumer l'oreille¹. »
Aux systèmes binaire et quaternaire qui étaient classiques,
il a ajouté le système ternaire et il a fait de celui-ci l'égal
des deux autres ; il a ainsi rempli l'alexandrin de toutes
les symétries possibles, à la fois syntaxiques, rythmiques
et phoniques. Les instincts, les tendances, les habitudes de
son génie le portaient vers cette musique, vers cette har-
monie, vers cette symphonie verbale², qui est sa propre
création et qu'on n'entend que chez lui.

C'est surtout par cette harmonie puissante que son
alexandrin³ se différencie de l'alexandrin des classiques ;
non seulement Victor Hugo a fait de la rime une esclave-
reine, mais il a rempli la forme poétique de consonan-
ces intérieures d'un accord parfait⁴. Dans le moule du

1. Ch. Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, p. 288.

2. « Que Victor Hugo soit un grand symphoniste, qu'il ait entendu avec une exquise sensibilité d'organe les mille voix de la nature et qu'il ait, avec une étonnante puissance d'expression, répété dans ses vers tout ce qu'elles murmuraient à ses oreilles, je ne crois pas que personne s'avise de le contester. ... On accorde volontiers à Victor Hugo une science d'orchestration égale à celle d'un Beethoven ou d'un Wagner. »

Paul Stapfer, *Racine et Victor Hugo*, p. 181.

3. C'est aussi par cette harmonie puissante que les strophes de Victor Hugo se différencient des strophes des poètes classiques.

4. « Il paraît se griser de mots et de rimes ; Louis Veuillot dit méchamment et spirituellement que la rime lui monte au cerveau. »

E. Rigal, *Victor Hugo poète épique*, p. 202.

vers, les membres rythmico-sonores vibrent et chantent à l'unisson. L'oreille n'avait jamais encore été aussi pleinement satisfaite. C'est son instinct musical qui a souvent retenu dans des formes précises tout cet inconscient travail de dislocation; c'est aussi son instinct musical qui a souvent amené Victor Hugo à compenser les discordances de son vers par la multiplication des sonorités intérieures. Victor Hugo a doté de cette harmonie extraordinaire, qui est sienne, la poésie française; et c'est là, à mon avis, l'essentiel de la réforme qu'il a opérée¹ instinctivement, sans aucune préméditation. Il a fait progressivement bénéficier le vers de toutes les forces de son style: son alexandrin doit son caractère original et sa physionomie particulière à des éléments d'ordre syntaxique².

1. « Ces vers romantiques, dit M. F. Gregh, diffèrent eux-mêmes fort peu des vers classiques: Hugo n'a osé abolir ni la loi qui interdit l'hiatus, ni la loi qui ordonne de couper le vers à l'hémistiche, ni la loi de l'alternance des rimes, ni encore moins la rime qu'il a au contraire renforcée; il n'a pas deviné la moderne assonance, cette fausse rime exquise, où notre poésie peut retrouver une seconde jeunesse de forme, et que Lamartine avait indiquée naïvement par nonchalance, et sans même peut-être s'en apercevoir dans le feu de l'improvisation. »

Etude sur Victor Hugo, pp. 153-154.

Loin d'affaiblir les sonorités de l'alexandrin, Victor Hugo les a toutes renforcées.

2. « C'est le style... qui contribue le plus à donner aux vers de Victor Hugo leur caractère d'originalité et cette physionomie à part qui les fait souvent reconnaître au premier coup d'œil. ...L'emploi de certains mots, de certains tours, à des places fixes dans le vers, l'art de faire valoir les termes et de les mettre en belle lumière, voilà ce qui appartient en propre à l'auteur de la *Légende des Siècles*. »

Auguste Rochette, *L'alexandrin chez Victor Hugo*, pp. 81-82.

Le rôle personnel du génie créateur de Victor Hugo est donc d'avoir renforcé toutes les symétries possibles de la forme poétique par les battements de plus en plus réguliers, de plus en plus vigoureux, de plus en plus sonores de ses magnifiques constructions verbales. Cette syntaxe à répétitions de toutes sortes réagit peu à peu sur le rythme, l'appuie et contribue à lui donner une plus grande fermeté. En effet le balancement du vers est d'autant plus sensible, d'autant plus accusé que la voix vient se poser et peser sur les termes les plus importants et les plus saillants et les plus chantants du discours. « Sa merveilleuse divination de la forme, dit Émile Faguet¹, lui a révélé ces deux formes de la pensée, le style et le rythme, et il les a fait conspirer ensemble d'une manière inimitable. » Sa poésie, remarquons-le, subit la même évolution que sa prose ; les mêmes tendances y apparaissent aux mêmes dates. En 1829, l'harmonie s'installe définitivement dans l'alexandrin et dans la strophe ; en 1830, l'harmonie envahit la proposition et la période².

Ainsi Victor Hugo, en utilisant toutes les ressources de la langue, a créé une *euphonie*³ nouvelle. « Il pensait

1. Émile Faguet, *XIX^e siècle, Etudes littéraires* (Victor Hugo), p. 237.

2. Cf. Thèse principale, *Le groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo, romancier (1818-1831)* (Notre-Dame de Paris).

3. « L'élément primordial de la musique est l'euphonie, son essence est le rythme — rythme en général, comme harmonie d'une construction symétrique, et rythme dans un sens plus restreint, comme mouvement régulier des membres de phrase isolés ou des dessins dans la mesure... Que contient

volontiers, dit Gustave Simon, que les beaux vers contiennent en eux-mêmes la musique et que rythme est un chant¹. » Ce poète fut non seulement un énorme orateur², mais aussi un extraordinaire musicien. « Ce qui fait, disait-il, que la musique plaît tant au commun des hommes, c'est que c'est de la rêverie toute faite. *Les esprits d'élite aiment la musique, mais ils aiment encore mieux faire leur rêverie eux-mêmes*³. » Son vers chante. « Il n'y a presque pas un des effets que notre sensibilité demande à la musique, écrit Brunetière, dont nous ne rencontrions l'équivalent ou l'analogue dans l'œuvre de Victor Hugo⁴. » Tous les connaisseurs sont d'accord sur ce point. « Un magicien, disait récemment M. Ferdinand

donc la musique ? Pas autre chose que des formes sonores et mouvementées. »

Hanslick, *Du beau dans la musique*, p. 48.

« C'est au mouvement qu'en dernière analyse le beau musical se ramène lui-même. Comme le beau de la peinture est dans la combinaison des couleurs et des formes, ainsi le beau de la musique est dans la combinaison des mouvements et des sons. »

F. Brunetière, *Evolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, p. 294.

1. Victor Hugo, *Opinions littéraires*. Revue de Paris, 1^{er} novembre 1921 p. 25-26 (Note de Gustave Simon).

2. « Victor Hugo ne fut pas un poète, mais un orateur. C'est le plus grand orateur lyrique dont les hommes aient jamais entendu le verbe tumultueux. »

Rémy de Gourmont (*Brefs conseils à un journaliste touchant V. Hugo*), *Mercur de France*, Revue du Mois, décembre 1901.

3. Victor Hugo, *Post-scriptum de ma vie*, Tas de Pierres, I.

4. F. Brunetière, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, VII^e série, p. 204.

Brunot, semble avoir créé avec des mots des harmonies qui paraissaient réservées à la musique seule¹. »

Toute cette musique prenante et puissante, il l'a composée lui-même. « L'art... d'associer intimement le son à la pensée, dit Faguet, de se faire comprendre par l'oreille autant que par l'esprit et avant même que l'esprit ait entendu, Victor Hugo l'a eu tout de suite d'instinct, en perfection... Il a d'abord le sentiment de la valeur du mot pris en soi, comme son². » « A tant de mots, écrit Brunetière, qui n'avaient d'autre valeur avant lui que celle d'un signe algébrique ou tout au plus d'un équivalent pittoresque de l'idée, il a donné une valeur musicale intrinsèque — d'accentuation, de vibration, de propagation — pour ainsi parler, et c'est ce que personne encore n'avait fait en français³. » Par la répétition, Victor Hugo a encore augmenté la valeur musicale des mots; par la répétition symétrique, son vers est devenu un ensemble « de formes sonores et mouvementées⁴ », dont l'harmonie rythmée nous charme et nous ravit. Ce poète, « si merveilleusement doué pour faire de la langue de son pays un puissant et délicat instrument de musique⁵ », a apporté un plaisir nouveau à l'oreille par le retour multi-

1. Ferdinand Brunot, *Discours prononcé à l'inauguration de la chaire Victor Hugo*, à la Sorbonne, (février 1926.)

2. E. Faguet, *XIX^e siècle, Etudes littéraires* (Victor Hugo). p. 237.

3. F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, p. 200.

4. Hanslick, *Du beau dans la musique*, p. 48.

5. E. Faguet, *XIX^e siècle, Etudes littéraires* (Victor Hugo), p. 255.

plié des mêmes sonorités, sans avoir jamais mis de raffinement dans la composition de son chant, toujours très simple, dont les motifs sont le plus souvent juxtaposés. « Par un miracle que nul homme à ma connaissance n'a jamais réalisé, dit M. Ferdinand Brunot, l'idée, l'image, le rythme, l'harmonie, naissent chez lui simultanément, leurs rapports s'établissent sans avoir été cherchés, ils sont au sens propre congénitaux, si bien que leurs effets s'entrepénètrent et se combinent et ravissent ensemble l'esprit, l'imagination, l'oreille dans une fête de beauté¹. »

Victor Hugo a raffermi, revigoré le grand vers français, en le rendant « remarquablement plein² ».

Ces alexandrins renforcés seront plus nombreux dans les œuvres qui suivent les *Contemplations*, et ils évolueront sans cesse, comme si le poète cherchait à réaliser la forme idéale du beau qu'il porte en lui-même ; sa manière atteint peu à peu la perfection en épuisant sa propre formule.

Les mêmes procédés, plus accusés, plus impérieux, viendront rehausser leur relief et amplifier leur sono-

1. Ferdinand Brunot, *Discours prononcé à l'inauguration de la chaire Victor Hugo*, à la Sorbonne, (février 1926).

2. (Victor Hugo) « écrivait pour les oreilles ; son vers est remarquablement plein. »

Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, p. 256.

rité ; l'orchestration de ces vers sera même parfois un peu chargée.

Le trimètre contiendra trois fois le même cri :

Mon bien-aimé, mon bien-aimé, mon bien-aimé¹ !

La fin de Satan, p. 161.

Les mêmes mots et les mêmes sons continueront à envahir, non seulement le bimètre :

Brisant l'homme idéal, broyant l'homme animal.

Les Quatre vents de l'esprit
(Aux proscrits), II, p. 237.

mais aussi le tétramètre :

Brodés d'or, cousus d'or, chaussés d'or, coiffés d'or.

Le Pape. Le synode d'Orient, p. 22.

En luttant, en cherchant, en priant, en aimant.

Les Quatre vents de l'esprit (L'arrivée), II, p. 314.

Qui râlez, qui rampez, qui saignez, qui pleurez.

Le Pape. Le pape aux foules, p. 35.

Le tétramètre ainsi construit n'est-il pas un véritable quatrain ?

Qui râlez,
Qui rampez,
Qui saignez,
Qui pleurez,

1. Cette triple exclamation se retrouve dans *L'Homme qui rit*.

« C'est ici qu'était le paradis. Là haut, ce n'est que le ciel. Ah ! j'étouffe !
Mon bien-aimé, mon bien-aimé, mon bien-aimé ! »

Conclusion, IV (Non. Là-haut.)

Les beaux vers de Victor Hugo sont parfois ainsi frappés au même coin que les belles formes de sa prose.

La même rime résonnera six fois dans l'hexamètre, qui devient ainsi un sixain :

Errant, roulant, brisant, sapant, taillant, courbant.

Dieu, p. 58.

Victor Hugo a créé son vers, tous ses vers, selon son oreille, sans trop se soucier des mécanismes préétablis et traditionnels. Il a imposé à la forme poétique toutes les constructions de son style personnel.

L'octosyllabe lui aussi reçoit son mouvement du groupe qui le compose et son évolution est en tout point semblable à celle de l'alexandrin. En effet on le voit progressivement accepter la double, puis la triple, puis la quadruple répétition du même mot :

L'éternité ! L'éternité !

Octobre 1825.

Odes et Ballades. A M. Alphonse de L..., p. 184.

Lazare ! Lazare ! Lazare !

(Cette triple exclamation termine chacune des six strophes de la pièce intitulée : *Au peuple*), mai 1853. *Les Châtiments*, p. 95.

Tout va, tout vient, tout ment, tout fuit¹.

1856. *Les Contemplations*, *Horror*, II, p. 271.

En 1828, à l'époque où s'harmonise puissamment le

1. 1^{re} leçon :

Tout ment, tout va, tout vient, tout fuit.

R. Glotz, *Les variantes des Contemplations*, p. 304.

chant de Victor Hugo¹, le même son final, en s'ajoutant au même pronom initial, vient renforcer chacun des éléments constitutifs du vers :

Je fuirais, je courrais, j'irais.

Les Orientales, Vœu, p. 128. Septembre 1828.

et, dès lors, souvent, à l'intérieur de l'octosyllabe ainsi qu'à l'intérieur de l'alexandrin, c'est la répétition de la rime qui détermine, accuse et affermit le rythme, comme dans les exemples suivants :

Célébrateurs, révélateurs !

1856. *Les Contemplations*, Les Mages, II, p. 323.

Fouillant, scrutant, interrogeant.

.
Fécondant, travaillant, créant.

1856. *Les Contemplations*, Magnitudo parvi, I, p. 337.

Depuis les premières œuvres jusqu'aux dernières, il y a donc dans le développement, dans l'épanouissement de cette musique puissante, énorme, inouïe, une logique absolue ; on voit s'établir — chez Victor Hugo — d'abord des systèmes symétriques d'accents qui créent le rythme, puis des systèmes symétriques de syntaxe qui affermissent le rythme, puis des systèmes symétriques de sons qui viennent encore renforcer le rythme. Non seulement Victor Hugo a tiré du vieil instrument poétique des accords

1. Cf. Thèse principale : *Le groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo, romancier* (1818-1831).

nouveaux, étonnants, parfois étranges, mais plus que tout autre poète, il a progressivement mis dans l'alexandrin tout ce qu'il est possible d'y mettre, comme idées, comme mots, comme rythmes, comme homophonies. Toutes les symétries verbales y entrent peu à peu ; jamais le grand vers français n'avait encore été aussi plein, aussi solide, aussi vibrant, aussi harmonieux¹. Victor Hugo l'a doté de tous les balancements et de toutes les sonorités de son âme ; sur des rythmes renforcés, il a ordonné les mots, tous les mots, comme des notes musicales ; il a fortement mesuré et orchestré son magnifique chant intérieur.

Ce virtuose, qui est à la fois *un rythmeur et un chanteur*, a ainsi rempli le vers français de toutes les harmonies possibles, naturellement, spontanément², progressivement et il a fait cela lui-même, en suivant les penchants de son génie, car — ne l'oublions pas — le plus grand de nos poètes fut essentiellement libre et sa toute puissance

1. « C'est avec... cette science absolue des harmonies propres au vers français qu'il arrive à faire chanter comme il veut cet alexandrin si monotone en d'autres mains. »

E. Faguet, *XIX^e siècle, Etudes littéraires*
(Victor Hugo), p. 247.

2. « Cette production rythmique spontanée de notre poète, si différente de tout ce qui est licence ou anomalie, est d'autant plus remarquable que bien peu d'entre ceux des poètes contemporains qu'on peut appeler ses disciples manient avec aisance les formes qu'il a créées, et que ceux qui se croient novateurs après lui, plus que lui, n'arrivent qu'à détruire le moule du vers, parce que l'oreille, chez eux, ne supplée pas à des règles toutes indistinctement rejetées. »

Ch. Renouvrier, *Victor Hugo, le poète*, pp. 301-302.

lui est venue de son indépendance. « Si donc, écrit Ch. Renouvier, il n'est pas croyable, ce que dit le « Témoin « de sa vie », que Victor Hugo ait appris seul à faire des vers, il est en revanche vrai qu'il a appris seul à faire des vers nouveaux, mais par longueur de temps, sans système, sans réflexion, pensant uniquement se donner des libertés avec le type ancien, qu'il savait d'ailleurs manier et varier d'une façon supérieure, et qu'il éprouvait le besoin de forcer à des beautés d'expression qui n'avaient pas été encore obtenues¹. »

1. Ch. Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, p. 301.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
INTRODUCTION.	I
Index des auteurs et ouvrages cités.. . . .	29
Les vers de l'enfant.	33
Les Bêtises que M. Victor Hugo faisait avant sa naissance.	45
I. Traductions.	45
II. Poésies personnelles.	59
Concours académiques.	67
Odes et poésies diverses.	75
Nouvelles Odes.	85
Odes et Ballades.	99
I. Odes.	99
II. Ballades.	106
III. L'édition de 1828.	113
Cromwell.	121
Le procédé de la répétition.	141
Les alexandrins formés par la répétition symétrique (de 1827 à 1856).	149
I. Le binaire.	151
II. Le ternaire.	157
III. Le quaternaire ou carré.	171
IV. La quinque dans l'alexandrin.	177
V. Le sénnaire.	179
CONCLUSION.. . . .	181

Paris, le 22 janvier 1929 :

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

H. DELACROIX

VU

et permis d'imprimer .

Le Recteur
de l'Académie de Paris,

Pour le Recteur,
l'Inspecteur de l'Académie,

A. MAURELLET

